



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La obra pictórica abstracta de Charo Noriega (1995-
2016)**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Rosa María VARGAS ROMERO

ASESOR

Mg. Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Vargas, R. (2019). *La obra pictórica abstracta de Charo Noriega (1995- 2016)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas Industrial / Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Autora: Bach. Rosa María Vargas Romero

Código ORCID: 0000-0002-5759-0473

Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-5759-0473>

Asesora: Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas

Código ORCID: 0000-0002-9733-372X

Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-9733-372X>

Grupo de Investigación: Investigación Independiente a cargo de la Autora Bach. Rosa María Vargas Romero

Financiamiento: esta investigación ha sido financiada con recursos propios de la tesista, Bach. Rosa María Vargas Romero

Ubicación geográfica del desarrollo de la investigación: Lima, Perú

Duración de la investigación: 4 años (2014 – 2018)

D.N.I. : 09855163

Índice

Índice de imágenes.

Introducción.

Capítulo I.- la corriente pictórica abstracta y su influencia en el arte peruano. 15

1.1.- Pioneros del abstraccionsimo pictórico en el Perú. 21

1.2.- Panorama del arte peruano de las últimas décadas del siglo XX
y las primeras del siglo XXI. 27

1.3.- Referentes femeninos de la pintura abstracta en el Perú. 27

Capítulo II.- Charo Noriega, vida y obra a través del tiempo. 42

2.1.- Datos biográficos. 43

2.2.- Etapa artística inicial. 52

2.2.1- Paréntesis y el festival Contacta 79. 52

2.2.2- E.P.S. Huayco. 54

2.3.- La producción pictórica individual de Charo Noriega. 59

2.3.1.- Década de 1980 (1981 -1988). 60

2.3.2.- Década del noventa (1990 -1999). 66

2.3.3.- Primera década del dos mil (2002 al 2009). 69

2.3.4.- Primer lustro del 2010 (2010 al 2015). 73

2.3.5.- Año 2016. 78

Capítulo III.-La obra abstracta de Charo Noriega. 79

3.1.-Análisis plástico de la producción pictórica abstracta
de Charo Noriega (1996-2016). 84

3.2.- Características formales.	86
3.2.1- Vasieaux I (1995).	87
3.2.2- Sin título (1997).	93
3.2.3.- Agitada, pero insumergible (2002).	97
3.2.4.- Sin título (2009).	101
3.2.5.-Huella marina (2012).	106
3.2.6.-Huella dorada (2015).	110
3.2.7.-Plumaje (2016).	114
3.3.- Análisis crítico.	120
3.4.- Interpretación.	121
Conclusiones.	123
Referencias bibliográficas y documentales.	126
Anexos.	132
Anexo I- Trayectoria académica y profesional de Charo Noriega.	132
Anexo II- Reseñas periodísticas.	138
Anexo III.- Afiches de exposiciones.	147
Anexo IV.- Documentos académicos.	149
Anexo V.- Fotografías.	152
Anexo VI.- Entrevistas.	156

Índice de imágenes

Imagen 1.- Charo Noriega en su Taller (año 2015).	42
Imagen 2.- Charo Noriega y su familia.	43
Imagen 3.- Fotografía de Charo Noriega, en la Universidad Católica (1974).	45
Imagen 4.- Fotografía de Charo Noriega en la Catedral de Notre Dame (1984).	46
Imagen 5.- Fotografía de Charo Noriega en su taller de París (1989).	46
Imagen 6.- Fotografía de Charo Noriega al lado de sus hermanos Beatríz y Raúl (2018).	49
Imagen 7.- Medalla de reconocimiento del Ministerio de Cultura (2018).	50
Imagen 8.- Diploma de reconocimiento del Ministerio de Cultura (2018).	50
Imagen 9.- Invitación a la imposición de la Medalla de Honor "Daniel Hernández" (2018).	51
Imagen 10.- Charo Noriega siendo condecorada con Medalla de Honor (2018).	51
Imagen 11.- Charo Noriega mostrando diploma de reconocimiento y medalla (2018).	51
Imagen 12.- Fotografía del local del Taller del Colectivo Paréntesis y Huayco.	54
Imagen 13.- Instalaciones del <i>Grupo E.P.S. Huayco: La salchipapa y la Sarita Colonia</i> .	58
Imagen 14.- Obra <i>La vida te da sorpresas taller</i> . Charo Noriega en E.P.S. Huayco (1980).	58
Imagen 15.- Obra: <i>Jose María Arguedas y sus zorros</i> (1982).	62
Imagen 16.- Obra: <i>Autorrretrato con zorros</i> (1982).	62
Imagen 17.- Obra: <i>Zorros</i> (1981).	62
Imagen 18.- Obra: <i>Matrimonio Patriarcal</i> (1984).	63
Imagen 19.- Obra: <i>Fiesta Patronal</i> (1982).	64
Imagen 20.- Obra: <i>El abrazo</i> (1985).	65
Imagen 21.- Obra: <i>Escudo</i> (1987).	65
Imagen 22.- Obra: <i>Poupeé bavard</i> (1990).	67

Imagen 23.- Obra: <i>Que Desbavardages</i> (1990).	67
Imagen 24.- Obra: <i>Aimant-Tumi</i> (1993).	68
Imagen 25.- Obra: <i>Non sine numine</i> (2005).	69
Imagen 26.- Obra: <i>Introspección al destino</i> (2006).	70
Imagen 27.- Obra: <i>Capricho de la orquídea-Nro. 14</i> (2007).	71
Imagen 28.- Obra: <i>Ahora</i> (2009).	71
Imagen 29.- Obra: <i>Buscándose</i> (2002).	72
Imagen 30.- Obra: <i>Ergo Sum Imán</i> (2010).	73
Imagen 31.- Fotogramas del proceso creativo de la serie <i>Ergo Sum</i> (2011).	74
Imagen 32.- Obra: <i>Huella marina</i> (2012).	75
Imagen 33.- Obra: <i>Reflejos múltiples</i> (2013).	77
Imagen 34.- Tejido recamado de plumas <i>Wari</i> (600 d.C - 1000 d.C).	78
Imagen 35.- Obra: <i>Plumaje</i> (2016).	78
Imagen 36.- Obra: <i>Vasieaux</i> (1995).	89
Imagen 37.- Obra: <i>S/T</i> (1997).	95
Imagen 38.- Obra: <i>Agitada pero insumergible</i> (2002).	99
Imagen 39.- Obra: <i>S/T</i> (2009).	102
Imagen 40.- Obra: <i>Huella marina</i> (2012).	108
Imagen 41.- Obra: <i>Huella dorada</i> (2015).	113
Imagen 42.- Obra: <i>Plumajes</i> (2016).	116
Imagen 43.- Fotogramas del video de proceso de ejecución de la serie <i>Plumajes</i> (2016).	119
Imagen 44.- Fotografía de las herramientas empleadas por Charo Noriega (2016).	121

A mi Sra. Madre Aída Romero Vda. de Vargas, a mis hermanos: Patricia, Gustavo y Mario por su apoyo durante el largo camino recorrido en mi formación académica.

A mi hijo Paulo, por su paciencia, amor y comprensión para conmigo durante la etapa de investigación.

A Patricio, por su amor y apoyo incondicional en el último curso de la Maestría y en la última etapa de elaboración de la tesis.

A Charo Noriega, por su valiosa y desprendida colaboración, gracias a la cual, ha sido posible desarrollar la investigación de esta tesis.

Y a la Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas por su paciente y enriquecedora asesoría durante el desarrollo de esta tesis.

Introducción

Esta tesis aborda el análisis de la obra pictórica abstracta de Charo Noriega como también, aspectos de su vida y prolífica trayectoria como referente importante del arte peruano contemporáneo del último tercio del siglo XX, y su constante labor artística hasta nuestros días.

El contexto cronológico en el que se centra el objeto de estudio de esta investigación titulada, *La trayectoria de la obra pictórica abstracta de Charo Noriega* es de 21 años, desde 1995 al 2016, por ser la época que denota el manejo de su técnica y los cambios estilísticos que caracterizan su obra.

El problema general de investigación es analizar los factores que inciden en la obra pictórica abstracta de Charo Noriega y establecer la importancia de la artista para el arte peruano. Los problemas específicos planteados son: identificar el aporte de su técnica pictórica abstracta, y determinar cómo el material influye en el resultado de su obra.

La importancia de la tesis radica en demostrar las particularidades y los aportes de la obra de Charo Noriega. Para ello se aplicará el análisis plástico-formal a una selección de obras de su pintura abstracta del período en estudio, en el cual se observa el manejo técnico y los cambios estilísticos, pues durante ese período realizó aproximadamente 204 pinturas, de las cuales 129 son abstractas, mientras que las restantes 75 son figurativas.

Esta tesis también busca establecer las características de la obra abstracta de la artista a partir del trabajo de aplicación del color y el empleo de la variedad de herramientas que usa, las mismas que, además de la elección del color y modo de aplicación, contribuyen al resultado final, el que también depende del material empleado en los soportes y herramientas preparadas

para ello (cartones, lienzos, reglas de albañil metálicas como herramientas, que luego ella misma confeccionó con otros materiales). Durante la ejecución de un trabajo planificado por la artista, durante su ejecución, se dan variantes debido a la textura que produce la herramienta con la que aplica el color, lo que hace que su obra sea una suerte de “azar controlado” o “azar dirigido”¹. Asimismo, la investigación busca aclarar la obra abstracta de Noriega, pues no existe un trabajo de análisis formal precedente; ni tampoco se ha tratado debidamente su trayectoria individual al margen de su participación en el colectivo *E.P.S. Huayco* de 1979 a 1981.

La tesis está dividida en tres capítulos. El primer capítulo, titulado: *La corriente pictórica abstracta y su influencia en el arte peruano*, inicia con un breve epígrafe sobre la abstracción universal y sus variantes pictóricas; además, se hace mención a los referentes de la abstracción pictórica en el Perú desde sus inicios, dada la influencia que tuvieron en la artista durante su primer contacto con la abstracción, cuando cursó estudios en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (siendo uno de sus maestros, el Director de dicha escuela, el artista Adolfo Winternitz) y de las técnicas aprendidas posteriormente en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y su paso por Francia, donde tuvo un contacto mucho más directo con algunos referentes de la pintura abstracta europea, como Gerhard Richter. Del mismo modo, se reseña brevemente el trabajo de algunos artistas destacados de la corriente abstracta quienes, pese al tiempo y a diferencias generacionales, se han mantenido vigentes hasta la actualidad y han trabajado de manera paralela a los artistas de generaciones posteriores, y como ha sucedido con Noriega, recibieron formación en el Perú y en el exterior. Menciona también, las otras corrientes artísticas paralelas a la abstracción que se desarrollaron

¹ El “azar dirigido”, es un término que impone Emilio Rodríguez Larraín, el cual consiste en ver cómo reaccionan la materia pictórica sobre el lienzo y como se van combinando los colores por sí mismos, hasta que aparezca el color o el resultante de la fusión cromática de manera espontánea que escapa a la planificación inicial de la obra del artista.

en nuestro país y que influenciaron en los inicios de la obra figurativa y de temática social de Charo Noriega, y de otros jóvenes artistas procedentes de distintos ámbitos sociales, debido al impulso dado por el Presidente de la Junta Militar de Gobierno, el General Juan Velasco Alvarado. La revaloración del arte regional influyó en las mentes de jóvenes artistas quienes, volcaron su mirada a un arte de contenido social. De igual modo, la tesista propone establecer aquellos periodos significativos y de innovadores cambios, como las tres “rupturas” artísticas dentro de la historia del arte peruano, que son mencionadas durante el desarrollo de los apartados incluidos en este capítulo: la primera “ruptura”, iniciada por los artistas seguidores del indigenismo (que aparece y se consolida entre los años 1920 hasta 1935); la segunda, bajo la iniciativa de artistas definidos por la crítica como *Los independientes* (1936) y la tercera “ruptura”, originada con la aparición de los colectivos artísticos de temática político social (1978). En este mismo capítulo también se mencionan los referentes estéticos de 1980: *Paréntesis*, *E.P.S. Huayco* y el *Grupo Chaclacayo*, quienes aparecen a fines de los setentas e inicios de los ochentas del siglo XX; emergiendo de las canteras de estos dos primeros colectivos, la artista Charo Noriega.

Se incluye además, un apartado sobre las artistas mujeres quienes, pese a su talento, no han sido reconocidas por su aporte al arte abstracto, lo que se puede observar en los libros de historia del arte peruano, tales como: *Tensiones generacionales* (2014), de Alfonso Castrillón; *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo* (1970), de Juan Manuel Ugarte Eléspuru; el libro de Marisa Mujica: *Perú, 10,000 años de pintura* (2008) y otras publicaciones donde escasamente se les menciona, a diferencia de sus colegas masculinos quienes en mayoría, han tenido una mayor difusión y estudio de su obra desde hace varias décadas atrás.

En el segundo capítulo, titulado: *Charo Noriega, vida y obra a través del tiempo*, se abordan los datos biográficos y la obra de Charo Noriega de modo general, en dos períodos o etapas definidos por la tesista: la primera etapa, netamente figurativo, y la segunda etapa, que consta de las obras no figurativas o abstractas de la artista, desde sus inicios en los colectivos *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco*, para luego tratar las diversas series pictóricas que ha desarrollado a lo largo de su trayectoria dentro de la Figuración y la Abstracción, primero en París y luego en Lima, ciudad donde actualmente reside y se mantiene activa en el ejercicio de su profesión, tanto a nivel artístico como en la docencia.

En el tercer capítulo denominado: *La obra abstracta de Charo Noriega*, inicia con una delimitación de las fases estilísticas de su trayectoria en la Abstracción: 1.- Fase geométrica (1995- 2002), 2.- Fase lírica (2003-2013), 3.- Fase expresionista (2014-2016); y, seguidamente, se hace un compendio de las series asbtractas y las respectivas exposiciones en las que fueron exhibidas tanto en París como en Lima. Además se realiza un análisis de siete obras de la artista que han sido seleccionadas porque en ellas se evidencia el desarrollo pictórico en la abstracción de la artista durante 21 años, en este período ha ido variando técnica y estilo de acuerdo al contexto y a las motivaciones personales o experimentales a lo largo de su trayectoria.

El objetivo general de la tesis es determinar el aporte de Charo Noriega en su propuesta abstracta; mientras que, los objetivos específicos buscan establecer las características de su obra abstracta y analizar los procedimientos técnicos empleados durante la ejecución de su obra.

La hipótesis que se plantea sostiene que la obra abstracta de Charo Noriega es determinar la apropiación de estilos europeos y de diseños nativos para elaborar una propuesta personal en

función de sus intereses temáticos y estéticos, según ciertos períodos coyunturales, sean internos o externos.

Como fuente directa consultada, se ha recurrido a una serie de entrevistas inéditas a la artista, realizadas por la tesista entre los años 2014 al 2016, en las cuales se formularon preguntas relacionadas a su vida personal, formación académica, inicios en el arte, trayectoria artística en colectivos artísticos e individual; referentes artísticos en su producción pictórica y los procedimientos técnicos e intelectuales empleados en su propuesta artística abstracta. En ocasiones, las preguntas se han repetido con la finalidad que Noriega agregue algo más que pudiera haber omitido u olvidado en entrevistas anteriores. Adicionalmente, se grabó un video del proceso de ejecución de una serie pictórica del año 2016. También se han consultado documentos personales, fotografías y notas periodísticas que registran su vida personal, académica, así como su trayectoria profesional. Todos estos documentos, en diversos soportes, contienen el testimonio de la artista y se consideran de suma importancia para abordar su vida y obra. En cuanto a las fuentes indirectas, se ha recurrido a información, a modo de síntesis, de textos curatoriales en catálogos de exposiciones, como también artículos periodísticos reseñados en algunos diarios peruanos a cargo de críticos y curadores de arte, en formato impreso y virtual, referidas a la artista y su obra hasta la actualidad.

También se tratan- aunque no a profundidad- algunos antecedentes de la corriente abstracta en el Perú y el panorama del arte peruano, únicamente con fines comparativos e informativos, pero se evita profundizar en estos aspectos por no ser el objetivo principal de la tesis.

Respecto a la bibliografía acerca del tema, es importante señalar que existe solo un texto que aborda de manera profunda la producción pictórica de Charo Noriega como artista individual

posterior a la desintegración de *E.P.S. Huayco*, escrito por Rosa María Vargas Romero, *Las muñecas funerarias Chancay como referente en la pintura peruana contemporánea del siglo XX*²; investigación cuyo objeto de estudio es la obra pictórica de Noriega denominada *Poupeé* (“*Muñeca*”). Otros textos que hablan de ella solo mencionan su nombre como miembro de los colectivos *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco*. En la publicación *E.P.S. Huayco. Documentos* (1997), su autor Gustavo Buntix ha tenido, como información de primera mano, el libro de actas de dicho colectivo del que se ha valido como referencia para la investigación, el análisis de la trayectoria y la manera de hacer arte de sus integrantes, además de compilar algunos textos escritos por críticos e historiadores de arte que hacen referencia a este grupo.

En el libro *Tensiones Generacionales*, publicado en el 2000 y revisado el 2010, Alfonso Castrillón aborda las diversas etapas de la plástica peruana contemporánea y las presenta de forma cronológica. En uno de sus capítulos realiza una breve reseña a Charo Noriega, en la cual hace una apreciación crítica de su obra figurativa, de connotación social, como artista individual fuera de *E.P.S. Huayco*, además se refiere a los principales grupos colectivos artísticos de fines de los setentas e inicios de los ochentas, entre los que destacan: *Paréntesis*, *E.P.S. Huayco* y Chacracayo.

En el texto de Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, publicado en 1976 y reeditado por la Universidad Ricardo Palma en el año 2007 en una versión con agregados que hacen referencia al arte de la década de 1980, se presenta un recuento del arte peruano en sus

² Artículo de Investigación de la historiadora Rosa María Vargas Romero publicado en la revista de investigaciones científicas *Cátedra Villarreal*, Volumen 6, Num.1, año 2018. Edición impresa y digital, link: <http://revistas.unfv.edu.pe/index.php/RCV/article/view/252>.

diversos períodos, bajo una perspectiva política y social del arte que servirá para contextualizar las etapas a las cuales se hace referencia en este trabajo de investigación.

Aunque Charo Noriega tuvo una destacada participación como miembro y fundadora de los grupos *Paréntesis E.P.S. Huayco*, no se profundiza en la narración de la historia de ambos colectivos porque no corresponde al período de estudio de este análisis. Del mismo modo, no se hace ningún debate de la obra de Charo Noriega de índole político y social, o de su etapa figurativa, aunque se hace referencia a la misma, no se ahonda en el tema porque la tesis analiza su obra abstracta.

En la tesis se han empleado los siguientes ejes metodológicos: el método histórico crítico en lo relativo al análisis de las fuentes. Asimismo, se han adaptado algunos aspectos del método biográfico de Giorgio Vasari para tratar lo referente a la vida y trayectoria de la artista, pues se ha tomado como fuente directa la información proporcionada en base a entrevistas realizadas a Charo Noriega entre los años 2014 al 2016, donde se abordaron aspectos biográficos de su vida personal, trayectoria y producción artística. Del mismo modo, la aplicación del *Método Sistema Forma* de Oscar Morriña, para analizar los aspectos plásticos de su pintura abstracta.

Dada la abundante producción de la artista, la tesis se centra en el estudio y análisis de una selección de su obra pictórica abstracta del período que va desde 1995 hasta el año 2016.

Agradezco a la artista Charo Noriega por su buena disposición y apoyo desde el inicio hasta el término de esta investigación, pues sin su colaboración no habría sido posible esta tesis. A los docentes Martha Barriga, Luis Ramirez, Patricia Victorio, Nanda Leonardini y Jaime Mariazza por el aporte brindado a mi formación durante mis estudios de maestría en Historia del Arte, y que gracias a Ellos, la idea preconcebida sobre hacer Historia del Arte cambió y me hizo

comprender que no bastaba con ser historiadora, haber aprendido a pintar en el pasado ni tener la buena intención de crear una fuente virtual para el arte contemporáneo actual a través de un blog. Era necesario que conocer los métodos de análisis plástico-formal de la obra de arte, pues todo parte del análisis de la misma, y no contrariamente a como se cree. La historiografía y otros tipos de análisis sirven únicamente para contextualizar la pieza artística y analizarla desde diversas perspectivas. Asimismo, quiero agradecer especialmente a la Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas por la asesoría brindada durante la elaboración de esta tesis. Asimismo, agradezco al jurado informante, conformado por el Mg. Luis Ramirez y el Mg. Fernando Hinojosa, por sus valiosas sugerencias y comentarios en torno a mi tesis.

Capítulo I.- La corriente pictórica abstracta y su influencia en el arte peruano

El Abstraccionismo, como corriente pictórica, aparece en el siglo XX en Europa alrededor de 1910; es un arte no figurativo donde se representan objetos no reconocibles y tiene como característica principal el abandono de los cánones o parámetros del realismo naturalista impuesto por la academia tradicional. Un joven artista que se inició académicamente en la pintura a fines del decimonónico, Vasily Kandinski (Moscú, 1866-París, 1944), quien se trasladó a Alemania y se formó en arte desde el año 1896³; fué durante la década de 1910, uno de los iniciadores del Abstraccionismo, el cual tuvo varios adeptos en Alemania, país considerado como centro importante del arte y el diseño durante la segunda década de 1900, difundiendo este arte como resultado de su formación académica y quien logró consolidarlo posteriormente, durante su labor como docente, en la reconocida Escuela de Arte y Diseño Bauhaus⁴ desde el año 1922 hasta 1933.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, aproximadamente en 1945, surge en Europa un movimiento artístico denominado “Informalismo”⁵, el mismo que se originó como consecuencia de la destrucción y miseria vividas tanto durante, como al término de la Segunda Guerra Mundial; diseminándose raudamente en países como Francia, Italia y España; en el caso de Alemania, algunos artistas alemanes residentes en París, lo adoptaron. El Informalismo

³La fecha inicial de los estudios de arte de Kandinski en Munich (Alemania), aparecen citados en la cronología de la abstracción citada por Cor Blok en su libro, *Historia del arte abstracto 1900-1960* (1982), donde refiere lo siguiente: “1896, Kandinsky inicia sus estudios de pintura en Munich” (2004, P. 220). 4ta edición en español.

⁴ *Bauhaus* fue fundada en 1919, por el arquitecto Walter Gropius (Berlín, 1883- Boston, 1969) en Weimar (Alemania). Llegó a ser la más importante escuela de arte y diseño de toda Europa y marcará una tendencia posteriormente denominada “*Estilo Bauhaus*”. A posterior al cierre de la misma en 1933, por orden de Adolf Hitler, *Bauhaus* llegó a Estados Unidos en 1937, específicamente a Chicago bajo el nombre de “*New Bauhaus*” por obra del fotógrafo y artista László Moholy-Nagy (Hungría 1895- Chicago 1946), quien continuará difundiendo estilizadas técnicas artísticas y el diseño bajo los principios elementales establecidos por la antigua *Bauhaus* alemana.

⁵ Término acuñado por el crítico de arte Michel Tapiés, luego de llevarse a cabo la exposición “Significants de l’informel” (1951) en París.

propuso una abstracción espontánea y libre en lo que respecta al material o soportes empleados y que congregó a diversas manifestaciones artísticas que aparecieron en el continente europeo en la postguerra. El Informalismo tuvo algunas variantes, tales como: la Abstracción Lírica, la Pintura Matérica y el Informalismo Gestual, cada una de ellas, si bien tuvieron sus referentes en las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, éstas fueron reinterpretadas de una manera más libre por lo tanto el informalismo como tal, no tuvo estilos similares, sinó más bien se trataba de hacer un arte heterogéneo opuesto a los cánones tradicionales en cuanto a la materia pictórica (el tipo de pintura) y a la representación humana:

Los horrores y desastres de la guerra influyeron de manera decisiva en la cultura europea posterior. La visión de los muertos y del genocidio marcó, de manera decisiva, la aparición del Existencialismo Literario y del Informalismo Pictórico. Y cada artista lo interpretó de forma diferente. Por eso, en el marco de lo pictórico, no se puede hablar de una estética uniforme: cada artista, cada país, ofreció su propia versión. Aunque en todas ellas existió un rasgo común, el rechazo por los conceptos de belleza, armonía y forma, y también por los modos pictóricos tradicionales, es decir, por la pintura al óleo y la figura humana. La técnica del óleo ya no resultaba suficiente, era frágil y vulnerable. Para expresarse, los artistas precisaban de otros materiales, como la arena, el barro, los sacos, el yeso y las colas; necesitaban superficies espesas sobre las que “grabar” las imágenes e instrumentos que iban desde el pincel tradicional a las espátulas o cuchillos. Tampoco la figura humana era un patrón válido; la guerra había demostrado que la carne era vulnerable y susceptible de mutilaciones, de cicatrices (De la Casa, 2009. Pp. 31-32)

Con el transcurso del tiempo se fueron desarrollando diversos estilos o tipos de abstracción: a)- Geométrica, b)- Lírica (donde el color y la línea dinámica de la pintura serán factores importantes dentro de su composición y mensaje), y c)- Postpictórica, llamada así por el crítico norteamericano Clement Greenberg⁶, quien acuñó dicho concepto al observar una suerte de “replanteamiento” que se inició con la *Abstracción Lírica*⁷ hacia un arte más planificado en la disposición de las áreas de color definidas rechazando la técnica espontánea del *Action*

⁶ Clement Greenberg fue curador de una exposición en 1964 en Los Ángeles (USA), donde titularía la exposición ideando el término “Abstracción Postpictórica”. Mencionado en la revista virtual especializada de arte, *Más de Arte.com*. Publicado el 4 de Septiembre del 2018. Link : <http://masdearte.com/especiales/abstraccion-postpictorica-por-que-la-pintura-tiene-que-contar-nada/>

⁷ Es una tipo de abstracción de formas intuitivas opuestas a la abstracción geométrica, donde el color es parte del lenguaje artístico de generosa aplicación pictórica.

*Painting*⁸, tal como se aprecia en la pintura de Josef Albers, quien apelaba a la “Psicología de las formas” planteada por la Escuela Bauhaus, que luego difundió en Estados Unidos. Aunque respecto al tema, hay opiniones divididas acerca de los tipos de Abstracción. Ian Chilvers⁹ propone lo siguiente:

[...] En el arte abstracto pueden reconocerse tres tendencias básicas: 1).- La reducción de las apariencias naturales a formas radicalmente simplificadas [...] 2).- La construcción de objetos artísticos a partir de formas básicas no figurativas [...], y 3).- La “libre”expresión espontánea como en la “*Action Painting*”¹⁰. (Chilvers, 2007 Pp.21)

Hasta hace poco más de treinta años, en la historia del arte universal, se consideraba al pintor ruso y crítico de arte Vasily Kandinski, como el precursor de la corriente abstracta, debido a las primeras pinturas que realizó dentro de aquella corriente estilística alrededor de 1910 y a la difusión de su producción pictórica durante su periodo como docente en la Escuela Bauhaus¹¹, en Alemania entre 1922 a 1933; pues gracias a aquella institución su presencia y trabajo artístico en la *Abstracción Lírica*¹² obtuvieron mayor relevancia.

No obstante, algo que muchos desconocían (y tal vez algunos aún desconozcan) es que la abstracción también se desarrolló en el norte de Europa, exactamente en Suecia; Hilma af Klint (Estocolmo, 1862-1944) fue otra pionera de la abstracción europea; integrante de la primera promoción de mujeres formadas académicamente en artes durante el siglo XIX. En sus inicios,

⁸Esta variantes de la abstracción lírica aparecen en el *Diccionario de arte* de Ian Chilvers (2007) dentro de la definición general de arte abstracto. P.21

⁹ Ian Chilvers propone estas tendencias en su libro *Diccionario de arte* (2007).

¹⁰ *Action Painting*: Término utilizado por primera vez en 1952 por el crítico de arte Harold Rosenberg, para describir la técnica y estilo pictórico popularizado por Jackson Pollock (U.S.A.,1912-1956), en el cual se dejan caer gotas, salpicaduras o chorreones de pintura sobre el lienzo que a menudo se encuentra extendido en el suelo en posición vertical (Chilvers, 2007.P 25). El artista ejecuta la aplicación de la pintura con completa libertad de desplazamiento alrededor de la tela. En el caso de Pollock solía realizarlo con público presente a modo de “Performance”.

¹¹ *Bauhaus*:escuela de arquitectura y artes aplicadas que se convirtió en el centro del diseño moderno, fundado en Alemania en 1919. Después de trasladarse a Berlín fue clausurado por los Nazis en 1933 (Chilvers, 2007. Pp.89-90).

¹² La Abstracción Lírica, es un estilo pictórico de formas intuitivas (Chilvers, 2007, P.22), opuestas a la geometría, donde predominan las técnicas de empleo del color.

evidenciaba una producción poseedora de un estilo naturalista, debido a su formación en la Real Academia Sueca de las Artes de Estocolmo¹³. Más adelante, a inicios del siglo XX, comenzó a experimentar con una propuesta geométrica bajo una concepción basada en el tema esotérico y el espiritismo, consecuencia de su necesidad de comunicarse con un familiar cercano fallecido: “[...] Este hecho es una analogía biográfica interesante con Hilma af Klint, porque parece que af Klint también descubrió el espiritismo y se convirtió en médium tras la prematura muerte de una hermana menor [...]” (Pasi, 2014. P.50).

Más tarde, en 1906¹⁴, replanteó su discurso visual, remitiéndose a una concepción más elevada que combinaba la espiritualidad y el conocimiento científico denominado como *Teosofía*; esta corriente teórica planteaba la relación del hombre con el origen del universo y el aspecto espiritual e inmaterial del ser humano después de la muerte (ideología también asociada al culto masónico), cuyo representante, Rudolf Steiner, plasmó en su libro *Teosofie (Teosofía)*¹⁵, publicado en 1904 y a quien af Klint conoció en 1908, y que se convertiría, en un importante referente teórico para la artista que le hará replantear su propuesta pictórica, al dejar atrás, el simbolismo por una abstracción geométrica de una construcción más dinámica.

Sin embargo, varias décadas después, su obra se comenzará a conocer durante una exposición llevada a cabo en la ciudad de Los Ángeles (U.S.A.) en el año 1986¹⁶. En dicha exposición, se comienza a conocer la obra de la artista sueca. Durante los años 2013 y 2014, su nombre y

¹³ Citado en la revista virtual especializada en arte, *Artishock*. Artículo: *Hilma af Klint, pionera de la abstracción*. 07 de Junio del 2014.

¹⁴ Idem (7).

¹⁵ Steiner, Rudolph (2004) *Teosofía*. Edición traducida al español. Editorial Científico Espiritual. Buenos Aires.

¹⁶ Exposición “The Spiritual in Art: Abstract painting”, Museo 1890-1985, realizada en Los Angeles County Museum of Art.

trabajo han tenido mayor difusión a nivel de publicaciones, exposiciones en museos europeos¹⁷; lo que determina que debe considerarse a la artista Hilma af Klint como otra precursora más del abstraccionismo europeo tanto a nivel conceptual como técnico.

A través del tiempo, la Abstracción cobrará adeptos en el mundo, e iniciada la década del cincuenta, logra consolidarse y tiene un desarrollo paralelo en diversos países del continente europeo desde la segunda década del siglo XX. Dentro de este contexto, artistas como Yves Klein (Francia, 1928-1962) y Gerhard Richter (Alemania, 1932) son representantes del Expresionismo Abstracto, en Europa el primero y en América el segundo. Del mismo modo, Jackson Pollock (U.S.A., 1912- 1956), es un referente importante por su técnica *Action Painting* (al igual que los dos pintores anteriores). También se crea el grupo *Zero* en 1957, fundado en Düsseldorf por los artistas Heinz Mack, Otto Piene y Gunther Uecker; el grupo rompió deliberadamente con la espontaneidad del neoexpresionismo-dominante en la época-particularmente, la vertiente del Art informel en boga en Francia.

Todos estos artistas influyeron tiempo después en la técnica. Otros artistas jóvenes como Gerhard Richter, el mismo quien durante la década de los noventa del siglo XX exhibió su trabajo abstraccionista en París. Todos ellos de algún u otro modo, se han convertido en referentes importantes de la Abstracción Expresionista para artistas de todo el mundo y de diversas generaciones aún en la actualidad, incluyendo a artistas de Latinoamérica, como en el caso de Charo Noriega en su fase más reciente de la abstracción de la artista, al igual que el desplazamiento con el lienzo en el piso que desarrolló Pollock; reconoció también como uno de

¹⁷ Las exposiciones se llevaron a cabo en los museos: Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart de Berlín, el Museo Picasso Málaga y el Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek. La comisaria es Iris Müller-Westermann.

sus referentes, al trabajo pictórico de Richter en sus series “Latitud oro”(2015) y “Plumajes” (2016).

En el Perú, la abstracción tuvo una influencia tardía, debido a que, a inicios de la década de 1920, el Indigenismo fue una corriente ideológica y artística de marcada tendencia entre estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. Las vanguardias artísticas, entre ellas la Abstracción, llegaron a fines de la década de 1930 con el arribo al Perú de artistas europeos, quienes promovieron este arte, coincidiendo a la par con algunos artistas peruanos que recibieron formación dentro y fuera de su país de origen.

En este capítulo, se presenta una breve revisión de la historia de la Abstracción en el Perú con la finalidad de establecer el nexo existente entre los referentes y la artista Charo Noriega, teniendo en cuenta que numerosas obras que realizó en París tienen su origen a nivel técnico en uno de los pioneros del Abstraccionismo en el Perú: Adolfo Winternitz (maestro de la artista durante su etapa de estudiante de arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú, entre 1974 e inicios de 1975), sumado a técnicas académicas convencionales aprendidas en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Aunque entre la obra de Noriega, Winternitz y otros artistas peruanos mencionados en uno de estos apartados del capítulo I, no existen similitudes en cuanto a estilo, se consideró mencionar su trayectoria con fines comparativos por ser representativos de la Abstracción en el Perú del siglo XX.

1.1.- Pioneros del abstraccionismo pictórico en el Perú

A mediados de la década de 1920, el arte en el Perú poseía aún los lineamientos del arte academicista que tenía como referente los cánones empleados en la pintura europea; también comenzaba a surgir la corriente Indigenista de la mano de José Sabogal, quien en 1920 fue incorporado como docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Durante los siguientes años y casi en toda la década de 1930, la corriente Indigenista se consolidó en el Perú, tanto en su aspecto ideológico, político, literario, como en el arte; iniciándose en este último lo que en la tesis se denomina “primera ruptura” en el arte peruano, bajo la influencia de José Sabogal, quien a partir de 1932 asumió la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y dió un giro importante a la pintura peruana. Sabogal propuso cambiar por completo los cánones de la figura humana, adaptándola a la fisonomía del hombre y mujer de los Andes (tal como se aprecia en las obras del propio Sabogal y sus destacados estudiantes; como: Enrique Camino Brent (Lima, 1909-1960), Camilo Blas (Cajamarca, 1903 - Lima, 1985) y otros tantos discípulos suyos), la paleta de colores y otros elementos plásticos, para lograr una pintura peruana con identidad propia.

Sin embargo, en las postrimerías de la década de 1930, surgió un grupo de artistas llamados *Los Independientes*¹⁸, quienes deben su nombre a la exposición *I Salon de Independientes* y cuyo propósito artístico era ir mucho mas allá de una pintura de temática nacional, basada en principios académicos, pero apelando a las técnicas de las corrientes vanguardistas artísticas

¹⁸ El grupo de artistas “Los *Independientes*” estuvo conformado por Ricardo Grau, Oscar Allain, Francisco González Gamarra, Sérvulo Gutiérrez, Juan Barreto, Carlos More, Domingo Pantigoso, Víctor Humareda, Carlos Quíspez Asín, Federico Reinoso, Bernardo Rivero, Ricardo Sánchez, Adolfo Winternitz y Sabino Springett, quienes se mantuvieron alejados del Indigenismo y aunque algunos no abandonaron la temática andina, esta se desarrolló bajo técnicas menos convencionales y de referentes vanguardistas europeos tales como, la Abstracción y el Expresionismo entre otras corrientes pictóricas.

europeas, enfrentándose así al Indigenismo, que estaba privando a la pintura peruana de desarrollar nuevas técnicas y temas, porque se había distanciando de su objetivo inicial de revaloración indígena y había caído en la monotonía temática de un paisajismo contemplativo:

El I Salón de Independientes, organizado en enero de 1937, buscó forjar un espacio alternativo al Indigenismo promovido desde la ENBA. No fue la expresión de un grupo homogéneo ni de un movimiento programático, pero logró concretar la oposición y abrió las puertas a las primeras críticas al movimiento sabogalino. Empezaron por entonces a surgir propuestas innovadoras como la Postcubista de Carlos Quípez Asín (1900-1983), la Expresionista de Macedonio de la Torre (1893-1982) y la Surrealista, del pintor y poeta César Moro (1903-1956). (Mali, S/f. P.1)¹⁹

Macedonio de la Torre (La Libertad, 1883- Lima, 1961) marcó un precedente importante dentro de la pintura no figurativa o abstracta en el Perú, al demostrar un interés mayor por desarrollar un arte más bien vanguardista durante el apogeo de la pintura *Indigenista*, debido, en buena parte, a su formación europea durante la década de los 20. En la siguiente década desarrolló un estilo de referentes abstractos, que le permitió destacarse entre los artistas de aquella época, tal como lo reseña Juan Manuel Ugarte Eléspuru en su libro *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo* (1970):

Años antes, había expuesto en Lima pinturas de vanguardia, a la manera de la Escuela de París, y con un definido acento de originalidad, el pintor trujillano Macedonio de la Torre, a quien puede considerarse el primer introductor de los conceptos de vanguardia artística en nuestro medio; pero su posición señera a la vez que sus continuos viajes y ausencias del medio, no pudieron mellar las condiciones imperantes; además, por los tiempos en que Macedonio, hacia el año 1930, hace sus exposiciones en Lima, el Indigenismo estaba en pleno vigor expresivo y con toda la pugnacidad de su condición juvenil. Diez años después, cuando el Indigenismo recibe el impacto de críticos y pintores más jóvenes, ya se había desgastado, pasando insensiblemente de aquella voluntad agonística de un arte de reivindicación y protesta a sucesivas posiciones de égloga provinciana y luego, finalmente, de pintoresquismo lugareño (Ugarte, 1970: 35-36).

¹⁹ Breve reseña extraída de la página web del Museo de Arte de Lima (MALI), en la sección *Arte en el Perú, siglo XX: Los Independientes, 1932-1942*. Link: http://www.mali.pe/artePeru.php?id_art=4 . Consultado el 05 / 09/ 2018.

Por ende, Macedonio debería ser considerado como el pionero de la Abstracción en el Perú, tal como lo deja entrever Marisa Mujica:

Macedonio de la Torre, dueño de una amplia educación humanista, se formó como pintor en Alemania, Bélgica, Francia e Italia [...] su búsqueda constante de la expresión lo condujo al arte Abstracto que asumió como una experiencia personal, antes de que se hubiera allanado el camino para su práctica. En efecto, fue quien introdujo el Abstractismo en el Perú (Mujica, 2008 : 221).

Macedonio de la Torre dejó atrás el Indigenismo para desarrollar y consolidar su estilo dentro de la Abstracción, de carácter expresionista, tendencia aprendida y adquirida en Europa y que, al retornar al Perú, le permitió consolidar su estilo y marcar distancia de sus colegas peruanos, quienes en algunos casos, se resistieron al cambio, debido a la arraigada influencia del arte indigenista del maestro Sabogal.

Otros artistas, que en algunos casos no abandonaron del todo el tema Indigenista, se fueron adentrando poco a poco en la no-figuración, que derivó luego en la absoluta Abstracción; su afán era liberarse de los límites que imponía por entonces la enseñanza académica, integrando una “segunda ruptura” artística, tal como se propone en la tesis, denominados *Los Independientes*. Su principal gestor fue Ricardo Grau (Burdeos, 1907-Lima, 1970), pintor peruano nacido en Francia, quien fue alumno de Sabogal en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú y continuó estudios de pintura en la Academie Royale de Beaux-Arts en Bruselas en 1924; y luego de vivir y de exponer su obra entre París y Bruselas, retornó al país en 1937, ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú en 1939 y fue director desde 1945 a 1948.

Durante los últimos años de la década del 30, el Indigenismo fue perdiendo terreno dentro del ámbito artístico como “arte oficial”, y fueron *Los Independientes* quienes apostaron por un arte

mucho más libre -técnicamente hablando- y que intentó romper con la imposición del Indigenismo como arte representativo del Perú. Sobre esta iniciativa y labor de Grau con su arriesgado propósito de darle un giro al arte peruano de entonces, cuya propuesta artística fue bien recibida por la crítica, Juan Manuel Ugarte Eléspuru escribió lo siguiente:

Pero, hacia el año 1938, el panorama era diferente; ya se hacía sentir en el ambiente artístico nacional un definido movimiento de resistencia contra el Indigenismo, que como escuela pictórica, había devenido en expresión artística oficial perdiendo en ello todo su consenso reivindicacionista [...] Por aquel entonces, eran muy escasas las exposiciones en Lima y éstas se realizaban en lugares inaparentes, apenas adecuados a tales funciones; así, el "II Salón Nacional de Independientes" que se realiza en 1941 tuvo como local, unos altos del Jirón de la Unión, cedido por las Empresas Eléctricas Asociadas. En este "II Salón" se agruparon de nuevo todos aquellos discrepantes; pero los desniveles de esa heterogénea reunión, constituida en parte por artistas de edad madura, pero mayormente por jóvenes renuentes, no contribuyó mucho al logro de sus propósitos de protesta. Este propósito lo cumplió con mayor eficacia un movimiento iniciado con la presencia en Lima de un pintor peruano, aunque nacido en Francia: Ricardo Grau, que se había formado en la Escuela de París, y retornó al Perú en 1939. Grau fue gozosamente acogido por la crítica joven de aquel tiempo, representada principalmente por Raúl María Pereyra, crítico que haciendo gala de un estilo agresivo y pugnaz, rompió lanzas en nombre de la calidad artística, contra las limitaciones del dogmatismo indigenista y su estrechez conceptual (Ugarte, 1970: 34-35).

En 1939 arribó al Perú, huyendo de la II Guerra Mundial en Europa, el artista austriaco de raíces judías, Adolfo Winternitz (Viena, 1906-Lima, 1993) quien profesó la religión luterana y posteriormente se convirtió al catolicismo²⁰. Es un referente importante del arte Abstracto en el Perú. En sus inicios, realizó un arte figurativo de temática religiosa, por encargo, tanto en pintura y vitrales, actividad que desarrolló también en el Perú y en Chile. En 1942 obtuvo la nacionalidad peruana. Fundó la Escuela de Arte Católico en 1949 (con el apoyo de la Universidad Católica) y posteriormente en 1953, dirigió la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica. Comenzó a emplear materiales como el guaché (témpera) y experimentó con la Abstracción Expresionista hasta convertirse en promotor de esta tendencia artística en nuestro país, cuando fue nombrado profesor principal de la Escuela de Arte de la Pontificia

²⁰ Información que aparece mencionada en la página web de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sección: Galerías Especiales : Adolfo Winternitz. <http://facultad.pucp.edu.pe/arte/facultad/galerias-especiales/adolfo-winternitz/>

Universidad Católica del Perú, como lo afirma Marisa Mujica en su libro *Perú, 10,000 años de*

Pintura:

Adolfo Winternitz nació en 1906, en Viena, Austria, donde se formó artísticamente. También estudió en Roma, donde destacó en la técnica del vitral. En 1939 llegó a Lima y fundó la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la cual dirigió hasta su muerte, acaecida en 1993 [...] (Mujica, 2008 : 240).

Un discípulo suyo, Fernando de Szyszlo, destacó a partir de mediados de la década de 1960.

Szyszlo desarrolló con destreza los principios aprendidos de su maestro y mentor, tal como lo

reseña Juan Manuel Ugarte Eléspuru en su libro *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo:*

[...] Fernando de Szyszlo, que estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica, Escuela de Arte que bajo la dirección de Adolfo Winternitz, desde hace 30 años, es hoy es un centro de magnífico nivel de enseñanza artística. Pero por ese entonces estaba en sus comienzos y aún no gravitaba en la medida que hoy lo hace en el aporte de nuevos valores para el arte peruano. Szyszlo comienza a exponer regularmente en Lima hacia 1946, singularizándose desde su inicio, por su originalidad temperamental, aunque entonces aparecía muy influido por Picasso y Kleé. A su retorno de una estadía de un par de años en París, se presentó en Lima como entusiasta y pugnaz adepto al Abstraccionismo, combatiendo con vivacidad y sarcasmo en favor de sus planteamientos. Fueron esos años los de la juvenil intransigencia y la viváz voluntad de autoafirmación (Ugarte, 1970 : 82).

Además de Szyszlo, artistas y docentes destacados de generaciones posteriores estuvieron bajo

la enseñanza de Winternitz en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú,

tales como: Cecilia Chávez, César Campos, Rhony Alhalel y Eduardo Tokeshi²¹ entre otros.

También fue el caso de Charo Noriega, quien fue su alumna en el año 1974, durante el tiempo

que estudió en la mencionada universidad. En una ocasión cuando la tesista entrevistó a la artista

con respecto a los inicios de su formación pictórica, Noriega afirmó lo siguiente:

²¹ Alumnos de Winternitz mencionados en el artículo "Adolfo Winternitz: a 25 años de la muerte del maestro" de Enrique Planas. Edición digital del diario "El Comercio" publicado el día 15 de Junio del 2018.

Adolfo Winternitz dejó “escuela” en la actual Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica y su legado se evidencia hasta el día de hoy en las nuevas generaciones de pintores egresados de la actual Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica, cuyos maestros en mayoría fueron discípulos de Winternitz y eso se puede ver en algunos aspectos técnicos del arte de muchos de ellos (Vargas, 2014).

Durante las décadas del 50, 60 y entrados los setentas del siglo XX, se incrementaron los adeptos a la pintura abstracta en el Perú, sin embargo, conformaron una minoría en relación a otros artistas figurativos indigenistas, neoindigenistas e incluso otros quienes si bien durante su etapa de estudiantes aprendieron técnicas del arte académico y de las vanguardias europeas, no obstante, al egresar, incursionaron en un arte de contenido denotativamente social que apelaba a la iconografía andina y popular limeña, y posteriormente algunos de ellos desarrollaron su trabajo partiendo de una transición de la figuración al Abstraccionismo, tal como lo hicieron Charo Noriega y Lucy Angulo quienes han experimentado con la Abstracción, la primera (Noriega), encaminada hacia la más pura Abstracción con variantes respecto al método y herramienta de aplicación de la pintura y la segunda (Angulo), orientada hacia una pintura donde combina la Abstracción Geométrica; aunque eso no les ha impedido en alguna oportunidad, retomar la figuración combinando elementos de la naturaleza con patrones abstractos del arte de la región amazónica como en el caso de Noriega, o como en el caso de Angulo, desarrollar un arte no figurativo pero muy sugerente respecto a la forma, en especial cuando pinta paisajes, en los cuales se evidencia su técnica, la misma que conjuga formas geométricas y trazos expresivos bastante dinámicos que permiten percibir una representación de un espacio real con ciertas distorsiones provocadas por la aplicación del color y las violentas pinceladas o líneas de trazo fuerte. Adolfo Winternitz, murió el 17 de Junio de 1993 en Lima, tras una penosa enfermedad que lo obligó a alejarse de la docencia y de su actividad artística nueve meses antes de su fallecimiento²², dejando un legado importante como artista, docente y promotor del arte abstracto en el Perú.

²² Idem, 19.

1.2.- Panorama del arte peruano de las últimas décadas del siglo XX y de las primeras décadas del siglo XXI

Durante las tres últimas décadas del siglo XX, el arte peruano tuvo cambios significativos, en especial a mediados de la década de los setenta e inicios de los ochenta cuando comenzó a desarrollarse un arte con un discurso crítico-social dentro de un contexto que enfrentaba una realidad preocupante correspondiente a los primeros atisbos de violencia terrorista y la desidia de las autoridades sobre lo que acontecía entonces en el interior del Perú, tal como se halla descrito en el *Informe final de la Comisión de la Verdad y la reconciliación*:

El conflicto armado interno vivido por el Perú entre 1980 [...] ha sido el de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana. El número de muertes que ocasionó este enfrentamiento supera ampliamente las cifras de pérdidas humanas sufridas en la guerra de la Independencia y la guerra con Chile -los mayores conflictos en que se ha visto comprometida la nación [...] Y es que la violencia impactó desigualmente distintos espacios geográficos y diferentes estratos de la población. Una tragedia humana de estas proporciones puede resultar inverosímil, pero es la que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado, sin que el resto del país la sintiera y asumiera como propia [...] Dicha violencia subversiva estuvo dirigida contra los representantes y partidarios del «antiguo orden» en las áreas iniciales del conflicto armado (Ayacucho y Apurímac) por lo que la mayor parte de las víctimas de las acciones senderistas estuvieron entre campesinos o pequeñas autoridades locales y no entre miembros de las élites políticas o económicas del país²³ (Informe final de la CVR, 2003 S/P).

Estas circunstancias en conjunto calaron hondo en una nueva generación de artistas que dio origen a una nueva tendencia artística que no podía ceñirse en una definición técnica o estilística. Dentro de este contexto aparece en el medio artístico limeño una joven Charo Noriega, quien décadas después es incluida dentro de la historia del arte peruano por su participación en una de las agrupaciones o colectivos artísticos más representativos de los años

²³ Citas extraídas del capítulo I - *Los Periodos de la Violencia- Datos centrales del conflicto armado*, del Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003).

ochenta, *E.P.S. Huayco*, conformado también por Herbert Rodríguez, Armando Williams, Francesco Marioti y Juan Javier Salazar. Del mismo modo, aparece el grupo *Chaclacayo* integrado por Sergio Zevallos y Raúl Avellaneda en torno a Helmut Psotta, quienes se sumaron a una lista de artistas cuyo arte tuvo una connotación crítica debido a los acontecimientos políticos y sociales de aquellas décadas.

1.2.1.- Últimas décadas del siglo XX

A pesar que en las últimas tres décadas del siglo XX, algunos artistas del *Abstraccionismo* o la no-figuración en el Perú continuaban su trabajo y formación artística fuera del Perú, como es el caso de Emilio Rodríguez Larraín (Lima, 1928-2015)²⁴ quien residió en Europa desde 1956 hasta 1981. Desde aquel entonces, cuando regresa al Perú, permanece hasta 1992, año en el cual cambió su residencia a los Estados Unidos, retornando definitivamente al Perú en 1998 y radicando hasta su muerte en el año 2015²⁵ (Lerner, Majluf, 2016: 224); o como Charo Noriega, quien permaneció en París entre 1986 y 1998 (inicialmente por viaje de placer y estudios, y luego, por su matrimonio con un ciudadano francés en 1987, cuando opta por radicar en dicha ciudad), y Adolfo Winternitz, quien ejerció la docencia en artes con diversas técnicas pictóricas vanguardistas a sus estudiantes en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Hubo en el Perú una serie de acontecimientos políticos que influyeron en el arte nacional, y fue la figuración bajo una temática regional, social y política la que tomó fuerza durante este período.

²⁴ Publicado en el diario El Comercio por Enrique Planas en la edición de diciembre del año 2015.

²⁵ Reseña biográfica del catálogo, escrito por Sharon Lerner y Natalia Majluf, publicado con motivo de la exposición retrospectiva póstuma del artista Emilio Rodríguez Larraín en el Museo de Arte de Lima.

Volviendo la mirada a la década de 1970, se evidencia en el lenguaje visual de la nueva hornada de jóvenes artistas, la temática social en sus propuestas artísticas. En aquellos días, el *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas* y su Junta Militar presidida por el General Juan Velasco Alvarado, de tendencia reformista en su primera etapa hasta 1977, gestó una suerte de “revaloración” de las más arraigadas manifestaciones culturales de los pueblos de la sierra. Por Decreto ley 21156, el 25 de Mayo de 1975 se reconoció al Quechua como segunda lengua oficial de la República del Perú. Del mismo modo, en el campo de las artes en 1976, se otorgó el Premio Nacional de Cultura al retablista Joaquín López Antay, hecho que estremeció los cimientos del ámbito académico nacional, que mostró un marcado menosprecio por el arte tradicional al denominarlo de forma peyorativa “artesanías” debido a su origen humilde y sencillo, por carecer de formación académica “oficial” y porque su enseñanza, transmitida de generación en generación, resultaba informal y opuesta al rigor de las técnicas y cánones de tendencia europea impuestos por el arte académico peruano y así se rememora:

Cuando se habla del Premio Nacional de Cultura, el galardón más recordado es el que se concedió hace exactamente 40 años a Joaquín López Antay. Ese 7 de enero en el que el ministro de Educación de ese entonces, el general Ramón Miranda Ampuero, le entregó tal distinción, un tabú se estaba rompiendo. Era la primera ocasión en que un cultor del arte popular era reconocido al mismo nivel que otros creadores más tradicionalmente occidentales. Aunque en estos días se vea como natural que las piezas de arte popular lleguen a las vitrinas de las galerías más prestigiosas como únicas, en el verano de 1976 la situación no era así. Varios pintores y escultores de renombre se pronunciaron en contra del galardón (Carlín, 2016).

También, se creó el festival *Contacta 71*, a cargo del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), que tuvo como director a Alfonso Castrillón, quien convocó a Francisco Mariotti, quien posteriormente llegó a ser uno de los integrantes de *E.P.S. "Huayco"*, para colaborar en la organización. Este festival fué un hecho importante para el arte contemporáneo, dentro de la coyuntura política del gobierno militar que trataba de imponer una “revolución” cultural

peruana y dejaba de lado el arte vanguardista contemporáneo, avalaba lo tradicional, el patrimonio monumental, así como el denominado *Arte Popular*, término empleado por varios historiadores de arte, entre ellos, Francisco Stastny.

El Festival tuvo tres versiones: la primera en 1971, la segunda en 1972 y la tercera en 1979. En *Contacta 79*, realizado en el distrito de Barranco, participaron jóvenes artistas como Charo Noriega quien era integrante del grupo *Paréntesis*, que luego dio paso a un nuevo colectivo: *E.P.S. Huayco*²⁶, al lado de Francisco Mariotti.

Gracias al interés del Gobierno Militar por revalorar la cultura andina regional en un primer momento, se evidenció dentro del arte peruano una marcada tendencia hacia nuestras culturas ancestrales y la crítica social, como ya se ha mencionado. Jóvenes artistas académicos de entonces se interesaron también por el tema orientado hacia nuestra historia peruana antigua, como lo menciona Alfonso Castrillón,

Los artistas nacidos entre 1952 y 1967 se hacen notar ya en la década de los 80. Es fácil advertir cómo la investigación etnohistórica influye en artistas como Lucy Angulo que trabaja con las crónicas y nuestra remota tradición, estudios que dan origen a una exposición memorable: “Arco iris negro”. Por otro lado Ricardo Wiese que, partiendo del materismo que practicaba al comienzo, se acerca a una suerte de *ancestralismo*²⁷ donde la topografía accidentada del Perú y las huellas de las pampas de Nazca, son las protagonistas del cuadro (Castrillón, 2014 : 23).

²⁶ E.P.S. son las iniciales de: Empresa de Propiedad Social, nombre dado por el estado durante el gobierno militar peruano (1969-1978) a algunas instituciones estatales. El colectivo E.P.S. Huayco hizo alusión al gobierno de entonces, adaptando dichas iniciales E.P.S. renombrándolas como: Estética con Proyección Social.

²⁷ Alfonso Castrillón hace referencia al término *ancestralismo* y no *ancestralista*. Aunque no existe una definición de *ancestralismo* en diccionarios especializados, al parecer son sinónimos. Se entiende por *arte ancestralista* lo que busca las raíces y se acerca a la cosmovisión y vestigios del pasado aborigen de una nación moderna. Christian Mesía Montenegro, Director del Museo de Arte Precolombino *Casa del Alabado* y curador de la *exposición Ecos del arte moderno, revisitando el ancestralismo en el arte moderno del Ecuador*, se hace mención en un párrafo de la mencionada publicación, al término *ancestralista* y el sentido sugiere un significado similar al de *ancestralismo*, tal como lo evidencia esta cita: “Vale recabar en este análisis algunas preocupaciones que artistas como Oswaldo Viteri se planteaban respecto a la proyección a largo plazo de esta tendencia” [...] el llamado Arte Precolombino no tenía salida por cuanto éste, hace mucho rato que había muerto, mientras que las culturas populares siguen vivas y cada día se enriquecen con el contacto de otras culturas...”. Es por esto que su obra a partir de 1963 tomó un derrotero un tanto distinto en su manera de abordar las raíces culturales americanas. Sin embargo trabajos del 60 y el 61, que comparten la misma cota temporal de los inicios de la tendencia *ancestralista*, bien pueden sintonizarse con algunos propósitos de aquella producción: en pinturas como *Origen* (1961), *El hombre, la casa y la luna* (1960), *Muertos* (1960) y la serie *Símbolos* (1961) encontramos una invocación de cosmologías, ritos y signos, y una inclinación por lo telúrico”.

En 1979 aparecen los primeros grupos artísticos que fueron los iniciadores de la “tercera ruptura” en el arte peruano, con un discurso de carácter social y político, acorde con la coyuntura que caracterizó al país a fines de la década de los setenta e inicios de los ochenta, durante el período de transición de un gobierno militar a uno civil y democrático. Otro aspecto de interés dentro de la investigación realizada por los grupos artísticos fueron las migraciones desde el interior del Perú hacia la capital, que se iniciaron hacia la década de 1940, pero que cobraron una mayor afluencia a inicios de los ochenta debido a la violencia emergente en la sierra central, tal como lo afirma Miguel A. López en la publicación del museo Reina Sofía, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* :

En el Perú, son las experiencias del Grupo Paréntesis (1979) y del Taller E.P.S. Huayco (1980-1981) las que mejor señalan esas breves alianzas entre grupos artísticos y las demandas de sectores campesinos y proletarios, y que trazan también el ascenso de una nueva teoría social del arte impulsada por una nueva izquierda con quienes ensayan propuestas estéticas radicales cercanas a la cultura popular. De ello resulta elocuente el proyecto Coquito (1980): una serie de montajes y collages agit-prop realizada por Fernando “Coco” Bedoya y otros ex-integrantes del colectivo Paréntesis, en apoyo de las huelgas del Sindicato Único de los Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP) en Lima. O más aún, la instalación de una gran alfombra de latas vacías en el kilómetro 54½ de la carretera panamericana sobre la cual el Taller E.P.S. Huayco pinta, en colores pop, la imagen de la santa no oficial “Sarita Colonia” (1980), ofreciendo así un espacio de integración social y de culto para una amplia comunidad de migrantes. El grupo realizaría después incluso una carpeta de grabados en torno a la imagen de Sarita Colonia. En esos casos las técnicas de comunicación eran pensadas como estrategias de intervención cuya voluntad política procuraba renovar los lenguajes de las izquierdas, “reincorporar las artes a la realidad y reivindicarlas en su valor social”(López, 2012 : 23).

El arte peruano en la década de 1980 tenía un trasfondo completamente distinto al de décadas anteriores. Si bien los artistas apelaban a las vanguardias artísticas de influencia europea y norteamericana, existía también una corriente paralela que estableció la llamada tercera “ruptura” (le antecederían el *Indigenismo* y *Los Independientes*). La temática social se acentuó aún más en algunos colectivos artísticos que afloraron en la década anterior.

También surgió otro grupo artístico, denominado *Chaclacayo* (1982-1994)²⁸, conformado por los alumnos Sergio Zevallos (Lima, 1962) y Raúl Avellaneda (Lima, 1960) y el docente Helmut Psotta (Bottrop, 1937, Wesel, Alemania, 2012), en la Pontificia Universidad Católica del Perú, quienes emplearon la fotografía y la performance en un discurso de contenido político-social, y apelaron al uso del cuerpo como lenguaje, por lo que fueron severamente criticados y censurados debido a su transgresora manera de hacer arte. Psotta tuvo que tomar la decisión de renunciar a su trabajo como docente de la Escuela de Arte de la Universidad Católica del Perú, debido a que su trabajo en el grupo *Chaclacayo* atentaba contra los valores académicos y la moral de la institución, y recibió severas advertencias de despido por parte de las autoridades, así como lo menciona Miguel A. López en el catálogo *Un cuerpo ambulante-Sergio Zevallos en el grupo Chaclacayo (1982-1994)*:

La formación del grupo fue consecuencia del alejamiento de los tres artistas de la Escuela de Arte de la Universidad Católica del Perú, donde Helmut Psotta había llegado en marzo de 1982 como profesor invitado desde Europa. A Psotta se le encargó dictar una serie de cursos de composición y diseño para los alumnos de primer y segundo año, además de otras presentaciones y seminarios en donde conoció a los entonces estudiantes Avellaneda y Zevallos. Sergio Zevallos, era claramente inadecuado para los valores estéticos de la academia. Psotta fue hostigado hasta que decidió alejarse de la universidad, mudándose junto con Zevallos y Avellaneda a una casa ubicada en el distrito de Chaclacayo, en la periferia de Lima, en un intento de tomar distancia del sistema del arte, de sus circuitos económicos y sus modelos tradicionales de buen gusto (López, 2014 : 10).

El trabajo de *Chaclacayo* no pasó desapercibido dentro del medio artístico limeño, pero su trascendencia entonces fue relativa debido a la visión conservadora de la ciudad. En Europa, su trabajo fue bien recibido, y actualmente los artistas son reconocidos y considerados en exposiciones antológicas como la que se realizó en el Museo Reina Sofía de España, *Un cuerpo ambulante-Sergio Zevallos en el grupo Chaclacayo (1982-1994)*, curada por Miguel A. López en el año 2014,

²⁸ Datos extraídos de la página web: www.arteinformado.com, donde se puede observar datos y una breve reseña del artista Sergio Zevallos y su participación en el grupo Chaclacayo. <https://www.arteinformado.com/guia/f/sergio-zevallos-44418>.

donde se destaca la forma de hacer crítica social a través del cuerpo y la performance, como medio de expresión, y la fotografía como soporte para su polémico discurso.

Cabe señalar que en colectivos anteriormente mencionados (*Paréntesis*, *E.P.S. Huayco* y *Chaclacayo*) se trabajó la figuración con un mensaje orientado hacia un arte de denuncia de contenido político y social que se convirtió en tendencia durante los años en los cuales se desarrollaron.

Una artista de aquella generación, poseedora de un discurso visual de mensaje social y político, de denuncia y marcada influencia popular, neoindigenista de cierta sutileza en su discurso visual es Charo Noriega, joven estudiante que se inició en la Escuela de Arte de la Universidad Católica del Perú, aunque egresó de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Trabajó inicialmente el arte figurativo durante su participación en los colectivos *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco* en la década de 1980. Noriega denunciaba en su producción, el miedo que se sentía frente a la incipiente violencia desencadenada por Sendero Luminoso y cómo en Lima el gobierno del Presidente Fernando Belaunde Terry, era indiferente ante aquella paralela y aislada coyuntura nacional. Sin embargo, el arte abstracto en esta etapa, estaba siendo experimentado por artistas que regresaron al Perú de Europa y Estados Unidos.

El contexto político, social y económico del país, tras el cambio de un gobierno militar ineficiente, administrativamente hablando, a la desidia de un nuevo gobierno democrático, donde la pobreza y desolación eran latentes en las zonas más alejadas del interior del país: las regiones de la sierra central y del sur, en especial en el departamento de Ayacucho, donde la violencia engendrada por movimientos terroristas, quienes buscaban justificar sus acciones en la pobreza de aquellas poblaciones ignoradas también por los gobiernos anteriores, persuadieron a los pobladores más

necesitados para que se unan a su “lucha armada”, rebelándose contra el sistema imperante que los sumió en el más completo abandono. La “finalidad” inicial de estos grupos era la de apoyarlos económicamente; pero, al cabo de un tiempo, estos pobladores, al no contar ya con la ayuda económica ofrecida, renuncian a apoyarlos en su lucha. Las agrupaciones terroristas coaccionaron a la población a través del miedo, amenazas y matanzas de todo aquel que se negara a adherirse a la “causa”. Los artistas y críticos peruanos no fueron indiferentes a este hecho y lo denunciaron en su obra, tal como lo comentó en su libro Castrillón:

[...] Eran los años del terrorismo que golpeó todos los sectores del país y creo también una respuesta en algunos plásticos: Tokeshi y sus “fardos-banderas” (1985-87), Anselmo Carrera, Armando Williams, Castilla Bambarén, Herbert Rodríguez y las esculturas laceradas de Johanna Hamann ilustran esta época de terror y muerte” (Castrillón, 2014: 23).

Entre los referentes importantes dentro de la Abstracción en el Perú en esta década de los 80, está Alberto Dávila (Trujillo, 1912- Lima, 1988), el pintor más imitado por los jóvenes artistas emergentes de los ochentas y de la década del 90 en el Perú, a pesar que ya había fallecido en 1988.²⁹

En la década del noventa, artistas como el experimentado Emilio Rodríguez Larraín y el aún joven pintor Ramiro Llona, se dedicaron a investigar y experimentar con el Abstraccionismo. Este último aún ejerce su labor artística hasta la actualidad con obras pictóricas abstractas e incursionando en la fotografía.

²⁹ Esta afirmación está basada en las declaraciones vertidas por artistas que se iniciaron artísticamente a fines de 1980 y durante la década de 1990, donde también la tesis ha podido observar y comprobar que, efectivamente, y hasta el día de hoy, se pueden ver obras de artistas peruanos con claros referentes asociados a la pintura abstracta de Dávila.

1.2.2.- Primeras décadas del siglo XXI

Entrando al siglo XXI, Fernando De Szyszlo mantuvo vigente su actividad artística hasta el día de su muerte, acaecida en el año 2017, del mismo modo, Emilio Rodríguez Larraín continuó su trabajo pictórico hasta sus últimos años de vida (falleció en el año 2015), al igual que Regina Aprijaskis (Burdeos, 1919 - Lima, 2013), quien hasta su muerte desarrolló su oficio. Un caso parecido es el de Ella Krebs (Lima, Perú, 1926), quien aún está viva y a través de su página web: <http://www.ellakrebs.com>, podemos apreciar su trabajo pictórico y su exposición más reciente data del año 2018, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

En el caso de Charo Noriega, tal como ella lo ha manifestado en entrevistas realizadas por la tesista, se inició en la técnica pictórica convencional como parte de su formación académica, y luego en técnicas artísticas novedosas como la serigrafía y tendencias como el *arte povera*, pero bajo una connotación social y política. Posteriormente, su producción artística dio un giro al experimentar con nuevas técnicas y materiales que no eran de uso común en el Perú y a los cuales tuvo acceso durante su primer viaje a París donde trabajó, en principio, en un arte figurativo de composición simple, de un significado instrospectivo, para luego inclinarse por el arte abstracto, desde mediados de los años noventa. Noriega se mantiene activa, desarrollando nuevas propuestas pictóricas que en su mayoría son el resultado de su continua exploración técnica de la Abstracción basada en la experimentación en la manera de aplicar el color y en el empleo de la herramienta con la que ejecuta su obra.

1.3.- Referentes femeninos de la pintura Abstracta en el Perú

La situación de la mujer en el arte peruano es un tema poco abordado como objeto de estudio, sin embargo, las escasas publicaciones o investigaciones nos dan una idea de cómo ha cambiado la

situación desde fines del siglo XIX, cuando las mujeres tomaban lecciones de pintura en talleres privados, hasta el poder compartir el espacio de estudio con algunos varones³⁰.

La creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú en 1918, fue el primer paso importante que permitió a las mujeres acceder a una formación artística académica, dentro de una institución pública mixta, y aunque hayan avances en cuanto a igualdad de oportunidades para mujeres y hombres, tanto la crítica como los historiadores de arte han dado poca relevancia al trabajo artístico femenino, no así el caso de sus pares masculinos. Durante los años 20 y 30 del siglo XX, aparecen nuevas promociones de mujeres artistas, quienes desarrollaron su arte con habilidad y tuvieron alguna mención de reconocimiento dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, sin embargo, sus trabajos no fueron conocidos ni difundidos, sino hasta varias décadas después, gracias a alguna publicación que las incluye como destacadas artistas egresadas de esta institución; pero hasta la actualidad, son escasos los estudios a profundidad sobre la vida y obra de muchas de ellas, quienes han aportado al arte peruano dentro de las diversas corrientes estilísticas en las que han trabajado. Aunque no se puede dejar de reconocer la iniciativa de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, antiguo director de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, quien en 1970 publicó el libro *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*, dedica un apartado, de casi página y media, titulado: *Pintura Femenina*, donde menciona el nombre y el estilo de trabajo de artistas de trayectoria y emergentes, vigentes durante esa década.

³⁰ Según Sofía Pachas, el taller de Teófilo Castillo tenía una presencia mayoritariamente femenina: [...]Uno de los talleres particulares más destacados de la época, curiosamente con un mayor alumnado femenino, es el del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo donde el número de alumnas supera el primer año con creces al de sus condiscípulos, en una relación de once a dos. Para el siguiente año figuran catorce damas.[...] Las alumnas son: Rosa Albina Alarco, Melania Araráz, Andrea Buffet, Margarita Buffet, Mercedes Dammert, Juana Dubreuil, María Flores Quintanilla, René Palma, María Angélica Quincot, Carmen Solari y Adriana Valladares [...] Los alumnos son Francisco Caso y Francisco Jáuregui.[...]A las alumnas del año anterior se suman Carmen Elizalde, Rosalía García, Magdalena Serrat y Emma Vernal. Referencias publicadas en la Tesis de Maestría *Las artistas plásticas de Lima 1891-1918* (2008). Universidad Nacional Mayor de San Marcos (P. 52).

Respecto a las mujeres que incursionaron en la no figuración o el Abstraccionismo en el Perú, desde su introducción a fines de los años 30, sus trayectorias han sido referidas en pocas oportunidades y tampoco han sido estudiadas a profundidad, como sí ha sucedido en el caso de los artistas masculinos dentro de la misma corriente pictórica, teniendo en cuenta que algunas de ellas sobresalieron, tienen aportes importantes al arte abstracto peruano, y que durante sus años de actividad, al igual que los pintores varones, han tenido ciertos intervalos de experimentación con la Figuración para luego retornar a la Abstracción o fusionando ambas tendencias. Uno de estos casos es el de Ella Krebs (Lima, Perú, 1926), aunque su nombre se ha mencionado ocasionalmente en referencia al arte peruano contemporáneo. Ella ha desarrollado un estilo vanguardista de arte pictórico desde la década de 1960, y es una artista pionera del género *Op Art* o *Arte Óptico* en el Perú. Aunque posteriormente, su constante retorno de la Figuración a la Abstracción ha provocado probablemente que los historiadores de arte no valoren su trayectoria ni hayan dado importancia a su aporte al arte abstracto nacional. En su página web: <http://www.ellakrebs.com/>, publicada en el año 2012, se lee que en 1951 obtuvo el Gran Premio de honor de su promoción en la Escuela Nacional de Bellas Artes; en 1956, el Premio Adquisición en el concurso Municipalidad de Lima (Medalla de Plata); en 1959 obtuvo una Mención Honrosa del Concurso Nacional de Cultura y en 1961 Primer Premio Concurso Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino. La historia del arte peruano ha sido ingrata con ella en el pasado, y no resulta extraño que en un mundo dominado por hombres, entre artistas y críticos de su época hasta bien entrados los años ochenta, las mujeres y su importante legado al arte peruano fue relegado hasta casi el olvido, tal como sucede con Krebs, pues no se ha profundizado en el estudio de su vida, obra y trayectoria, y se observa que se han hecho mínimas referencias a su labor pictórica a excepción de menciones o alusiones a su obra en algunas publicaciones de los últimos treinta años, o tal vez más, en algunos textos, como el de

Alfonso Castrillón: “[...] Ella Krebs (1926), sigue en algún momento de su carrera la tendencia *Op* agregando al soporte pictórico una malla metálica que le confiere un efecto de vibración o *moiré*” (Castrillón, 2015 : 125).

Del mismo modo, Manuel Ugarte Eléspuru, en su libro *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*, la mencionó sucintamente: “[...] Ella Krebs, igualmente viajera por Europa y luego activa, con señalado éxito en Lima” (Ugarte, 1970 : 83). Aunque en otro apartado del libro referido, también la menciona y a su técnica de forma breve³¹.

En el tomo sobre arte peruano de la *Enciclopedia Temática del Perú*, Natalia Majluf la menciona en estas brevísimas líneas: “[...] Y Ella Krebs abandonó los materiales tradicionales de la pintura para transitar brevemente por el cinetismo” (Majluf, 2004 : 150).

Otra representante de la Abstracción en el Perú es Regina Aprijaskis (Burdeux, 1919-Lima, 2013), quien al igual que Grau, llegó al Perú cuando tenía 7 años (aproximadamente en el año 1926); retornó a Europa en 1931 y luego regresó al Perú dos años y medio después. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú bajo la influencia indigenista de entonces.

En 1950 realizó un viaje a Estados Unidos y luego, tras sus estudios de formación artística en Norteamérica en el taller de Theodoros Stamos (New York, 1922-Grecia, 1997)³², pintor expresionista abstracto. A fines de la década de 1960, Aprijaskis replanteó su trabajo figurativo

³¹ En el libro *Pintura y Escultura en el Perú contemporáneo* (1970) hace una segunda mención de la artista Ella Krebs, en un apartado del mismo, titulado: *Pintura femenina*. Pp.138-139.

³² Theodoros Stamos fue un artista de origen griego nacido en New York en 1922 y falleció en Grecia en 1997. Estudió escultura pero luego la abandona para dedicarse a la pintura. En su etapa más temprana (a partir de 1940) el estilo biomórfico (formas inspiradas en la naturaleza) será su carta de presentación. En décadas posteriores (1960-1970) su estilo se transformó hacia la Abstracción Lírica, tal como se puede apreciar en las imágenes de la galería de arte norteamericana que vende la obra del fallecido artista en la actualidad, de donde además se puede leer información acerca de la trayectoria del artista. La página web de la galería *ACA Galleries* de New York,

hacia la Abstracción Geométrica bajo la técnica del *Filo Duro* (*Hard-Edge*), estilo adoptado por algunos artistas peruanos mucho menores que ella y difundido en las exposiciones organizadas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a finales de la década del sesenta; por la cual es conocida y recordada hasta el día de hoy, tal como lo afirma Alfonso Castrillón en su libro: *Tensiones Generacionales*:

Esta tendencia la practicaron los jóvenes Jose Tang (1941), Walter Vargas Aguilar (1937) y Rubela Dávila (1944), y la dieron a conocer en los salones de artes plásticas de la Universidad de San Marcos entre 1967 y 1968. Consistía en una “pintura abstracta donde las formas tienen límites netos, definidos, en lugar de los borrosos, favoritos, por ejemplo, de Mark Rothko.(...) los tintes son planos e indiferenciados, de manera que quizá sea mejor hablar de áreas de color y no de formas”. Regina Aprijaskis (1921), aunque de otra generación, pues estudió con Sabogal, comenzó por el año 68 a pintar telas de amplios campos de color limitados por una estricta geometría que la han convertido en la más fiel seguidora del “Filo Duro” hasta nuestros días (Castrillón, 2014 : 125).

En la cita anterior, se observa una imprecisión con respecto al año de nacimiento de Regina Aprijaskis, la fecha precisa es la que se encuentra en la página web oficial de la artista <http://www.aprijaskis.com>³³ Burdeux 1919- Lima, 2013. Estas inexactitudes rara vez suceden, son poco frecuentes en el caso de los artistas varones, debido tal vez a que su labor artística ha sido mayormente difundida y han suscitado el interés de los historiadores de arte.

No obstante la destacada trayectoria de las artistas antes mencionadas en este apartado, Krebs y Aprijaskis, es probable que uno de los factores del escaso interés por investigar su obra y trayectoria se deba en buena parte a la poca difusión que recibieron de parte de los directores de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes durante su etapa de estudiantes, que no fue el caso de la pintora indigenista Julia Codesido, alumna del taller particular de Teófilo Castillo, y posteriormente de Daniel Hernández y José Sabogal, ambos docentes que ocuparon

³³ Esta página web es en realidad un catálogo virtual de obras de arte de la artista realizado por una galerista online.

también la dirección de dicha casa de estudios y que en los medios recibían cobertura por parte de la crítica a nivel nacional e internacional; lo mismo ocurrió con Tilsa Tsuchiya, quien además de integrar la famosa *Promoción de oro* de 1959, durante la dirección de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, con el apoyo de becas de estudio y difusión en medios escritos les dio mayor proyección internacional a sus notables estudiantes y, si se analiza la situación de las pintoras pioneras de la Abstracción que realizaron sus estudios en Bellas Artes, ninguna lo hizo bajo la dirección de Ugarte Eléspuru. Es por esa razón, que cuando se hace referencia a pintoras peruanas como Julia Codesido³⁴ o Tilsa Tsuchiya³⁵, se las identifica inmediatamente como referentes del arte peruano dentro de sus tendencias artísticas y han sido materia de investigación en numerosas publicaciones, debido a sus vínculos académicos con José Sabogal (Codesido) y con Juan Manuel Ugarte Eléspuru (Tsuchiya) lo que no ocurrió con quienes han desarrollado su trayectoria dentro de la no figuración o Abstracción, habiendo sido también estudiantes en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, no corrieron con la misma suerte, como ha sido el caso de otras artistas más jóvenes que al dejar de lado la figuración y experimentar con la Abstracción, como en el caso de Charo Noriega, quien a mediados de la década del setenta se inicia en el arte académicamente hablando, y luego junto al grupo E.P.S. Huayco, desde el año 1979 hasta 1982. Aunque mantuvo por un tiempo breve una postura crítica-social dentro del discurso visual, tiempo después, durante la década del noventa, su trabajo individual dentro de la Abstracción no fue del agrado de la crítica y no debido al nivel

³⁴ Julia Codesido Estenós (Lima, 1883-1979). Artista figurativa que destacó con su estilo *plástico-peruanista* y que fue alumna de José Sabogal, profesor y director de la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, quien difundió entre sus alumnos (entre ellos, Codesido) la pintura indigenista. Fue docente auxiliar de Sabogal y en 1931 fue nombrada profesora de pintura y dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.

³⁵ Tilsa Tsuchiya Castillo (Lima, 1928-1984). Artista figurativa de ascendencia japonesa y peruana. Su pintura se inspiró en la mitología andina ancestral, poseedora de un cariz erótico y mágico-surrealista. Formó parte de la memorable *Promoción de oro*, cuya carrera fue impulsada por el entonces director de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* (1959), Juan Manuel Ugarte Eléspuru, quien difundió el trabajo de todos los miembros de la mencionada promoción, lo que les permitió obtener becas de estudios en el extranjero. En el caso de Tsuchiya, tuvo la oportunidad de cursar estudios en París, Francia, para luego retornar al Perú a mediados de la década de los setenta.

técnico (en el cual ha demostrado habilidad o como se dice en el “argot” artístico, “buen oficio”, sino por la tendencia ideológica de la crítica (de mayoría masculina) cuya visión del arte estaba muy parametrada por la temática social y política; por lo tanto, no se consideraba “de importancia” la nueva tendencia asbtracta de Noriega y la de otras artistas mayores que ella o de sus contemporáneas. El crítico e historiador de arte Alfonso Castrillón manifiesta su punto de vista acerca del cambio de estilo y temática pictórica tras citar una entrevista que Luis Freyre Sarria le hiciera a la artista y finaliza con su particular apreciación en el libro *Tensiones Generacionales*: “Al principio, lo coyuntural animó su pintura. París la convence de que “no se pinta con la cabeza” sino con las manos, de una manera física y personal, pero – agrego Yo (Castrillón)- descomprometida y sin historia” (Castrillón, 2014, P.148).

Al margen de la opinión de la crítica o el mínimo interés en la investigación y difusión de la producción pictórica de las artistas mujeres en el Perú del siglo XX (particularmente de quienes desarrollaron la no figuración en sus propuestas artísticas); es un hecho que cada una de ellas han contribuido, técnicamente hablando, al arte nacional. Algunas de ellas, como Regina Aprijaskis, Ella Krebs y Charo Noriega, arriesgaron sin temor a experimentar innovadores métodos de aplicación de la pintura; cuyo aporte y legado debe considerarse como objeto de estudio para las nuevas generaciones de investigadores e historiadores de arte, como referentes importantes que fueron, son y serán para el arte peruano.

Capítulo II.- Charo Noriega, vida y obra a través del tiempo

Este capítulo estudia la vida y obra de la artista, para ello se ha recurrido como fuente principal a las entrevistas realizadas por la tesista a Charo Noriega (Imagen 1) desde el año 2015 hasta el 2017, en su mayoría son inéditas. También se ha consultado reseñas sobre la artista publicadas de forma virtual en blog como: *rosamariavargashistoriadoradelarte.blogspot.pe* y reseñas periodísticas impresas de los diarios, *El Diario*, *El Comercio*, *Expreso* y *El Peruano*, donde se hallaron exposiciones anteriores de la artista, quien respondió a interrogantes relacionadas a su vida personal, su trayectoria artística y de las técnicas empleadas en su pintura.

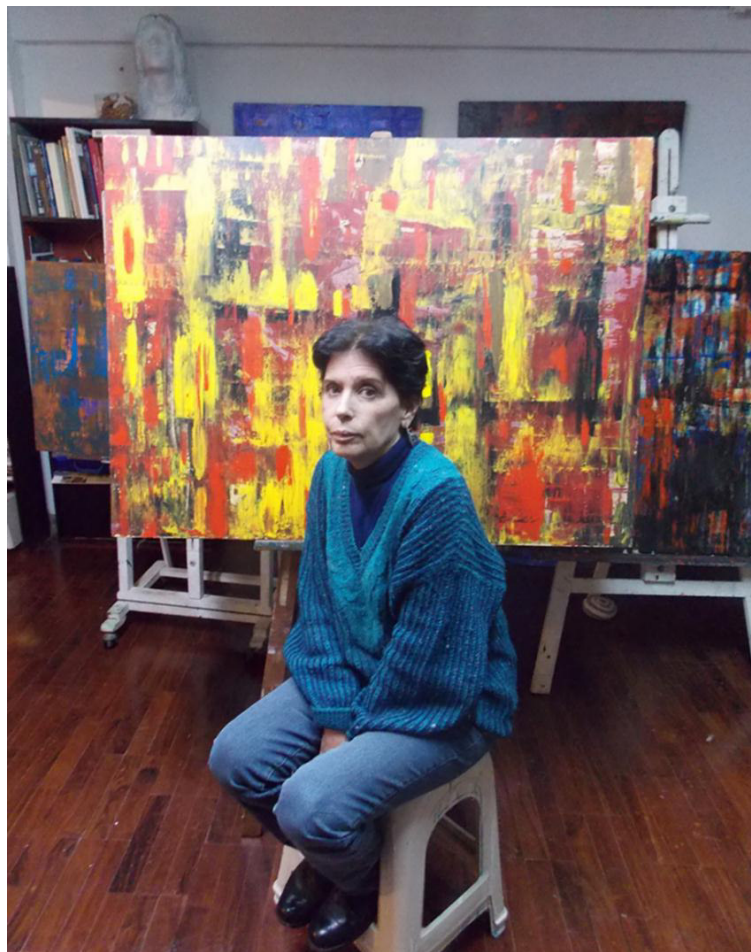


Imagen 1.- Charo Noriega en su taller, foto tomada en el año 2015, durante una entrevista realizada a la artista. Fotografía: Rosa María Vargas R.

2.1.- Datos biográficos

María Del Rosario Noriega Ezcurra, conocida artísticamente como Charo Noriega, nació en Piura en el año de 1957, hija de Raúl Noriega Gifford, ingeniero civil y de Julia Ezcurra Arrunátegui, ama de casa. El matrimonio Noriega-Ezcurra tuvo 4 hijos, siendo la mayor, Julia; Beatriz la segunda, el tercero Raúl y Charo, la menor de sus hijos (Imagen 2). Aunque nació en Piura, solo permaneció dos años (desde que nació) en dicha ciudad debido al trabajo de su padre, quien los trasladó a Lima por unos años y luego a la ciudad de Arequipa cuando Charo tenía aproximadamente 5 años, para posteriormente establecerse en Lima junto a sus padres y sus hermanos. Durante sus años de infancia y juventud en Lima, residió en los distritos de Jesús María y San Isidro. Cursó estudios primarios en el colegio católico *Sagrado Corazón – Chalet* y la secundaria en el colegio *Sophianum*, que también pertenece a la congregación del Sagrado Corazón.



Imagen 2.- Charo Noriega y su familia. La artista en brazos de su madre posando al lado de su padre, sus hermanas Beatriz, Julie y de su hermano Raúl. Fotografía: Archivo fotográfico de Charo Noriega.

Cuenta la artista que a los 16 años ingresó a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1974-75) y aunque aquellos estudios los dejó inconclusos, tuvo oportunidad de aprender diversas técnicas pictóricas vanguardistas europeas específicamente con el maestro Adolfo Winternitz, sobre quien Noriega comenta: “[...]Lo que hacía muy bien eran sus vitrales. El empleaba como material de trabajo la témpera, porque permitía pasar la luz, siguiendo el principio de la pintura vitral. Con él aprendí a realizar la técnica del collage, la misma que desarrollé muchos años después, cuando vivía en París” (Vargas, 2014)³⁶. Cuando posteriormente retomó sus estudios de pintura, lo hizo en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (1976-82).

Según comentó en la entrevista del 2014, su primera opción fue estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero debido a su ubicación en el centro de Lima, colindante con Barrios Altos (que de por sí, generaba a sus padres cierto temor debido a los robos y asaltos en zonas aledañas a la Escuela), hizo que sus progenitores la convencieran de optar matricularse en la entonces Escuela de Arte de la Universidad Católica (Imagen 3). Pero, tiempo después (en 1975), Charo Noriega tomó la decisión de retirarse de dicha universidad para trasladarse a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Noriega realizó trabajos personales y participó en algunas exposiciones colectivas. Paralelamente a sus actividades y estudios académicos, solía asistir al taller de dibujo de Cristina Gálvez (Lima, 1916-1982)³⁷, a quien Charo Noriega refiere como: “Exigente como docente, muy pendiente de sus alumnos y siempre con un cigarrillo en la mano. En su taller aprendí a dibujar y todo aquel que tenga mi misma edad o tal vez más, ha

³⁶ Declaraciones vertidas en una entrevista inédita, realizada por Rosa María Vargas Romero a la artista Charo Noriega durante el año 2014 para su trabajo de investigación de su tesis de Maestría en Historia del arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

³⁷ Escultora y pintora peruana formada en Europa y en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, quien además era una reconocida docente que impartía lecciones de dibujo en su taller en la ciudad de Lima.

pasado por el taller de Gálvez. Era una de las mejores maestras de dibujo de entonces” (Vargas, 2014). Decidió poco después, retomar sus estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes³⁸. Su primera experiencia como integrante de un grupo artístico se inicia con *Paréntesis* en 1979, con algunos de sus miembros integró, a fines de ese mismo año, el grupo *E.P.S. Huayco*. Noriega adquiere notoriedad como artista al formar parte de este último colectivo, entre fines de la década de 1970 e inicios de 1980. Con *E.P.S. Huayco* aportó un nuevo concepto de arte peruano: *Pop-art* bajo una concepción social. En este taller-colectivo trabajó la técnica de la serigrafía, el arte *Povera*³⁹ (empleando para ello materiales humildes y poco convencionales como latas de leche, concreto, fierro, alambre y otros) y se convirtió en pionera, junto a sus compañeros de grupo, del Pop-art en el Perú. Durante dicha etapa, la artista instaló su taller en el distrito de Barranco (de 1979 a 1985).



Imagen 3 .- Fotografía de Charo Noriega, en la universidad Católica. Foto tomada el año 1974, en las instalaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, durante un receso de una de sus clases de artes plásticas.

Fotografía: álbum personal de la artista.

³⁸ Idem (24).

³⁹ Nombre dado por el crítico Germano Celant (1940). El nombre *arte povera* (arte pobre) cobra sentido en un país como la Italia de 1967. Los artistas povera recurrieron a materiales no tradicionales en las artes y su discurso fué una severa crítica contra la tecnología y la industrialización en Italia. *Espacios de vida: las políticas del arte povera*. S/F. Museo Reina Sofía, Madrid. Catálogo virtual: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-06-povera.pdf>

Tras su salida de *E.P.S. Huayco* comenzó a exponer su obra de manera individual caracterizada por una figuración de fondos simples y minimalistas, de reminiscencia andina que le permitió hacer una sutil crítica social al gobierno de entonces, también tuvo influencia de otras vertientes universales como el *Universalismo constructivo*⁴⁰. Además cuenta que, en esta etapa se dio tiempo para descansar y realizar un viaje de visita a una amiga que vivía en París entre los años 1984 y 1985 (Imagen 4). Durante este viaje, debió alargar su estadía en aquella ciudad cuando extravió su pasaporte y documentos, razón que la obligó a quedarse mayor tiempo de lo esperado debido a la lentitud del trámite burocrático en la embajada peruana en dicho país. Entre los años 1985 y 1986 cursó estudios de Mitología Contemporánea en la maestría de la *V Section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes: Section des Sciences Religieuses*. Durante esos años conoció al etnólogo francés Philippe Lourdou con quien contrajo matrimonio en Septiembre de 1987, acontecimiento que prolongó su permanencia en Francia, donde se dedicó también a pintar en su taller (Imagen 5).



Imagen 4 .- Fotografía tomada en el año 1984 a Charo Noriega durante su primer viaje a Francia, posando frente a la Catedral de Notre Dame. Fotografía del álbum personal de la artista.



Imagen 5 .- Fotografía tomada en el año 1989 a Charo Noriega en su taller de París. Fotografía del álbum personal de la artista.

⁴⁰ El *Universalismo constructivo* fue una propuesta pictórica del uruguayo Joaquín Torres García basado en la síntesis del mensaje visual.

Noriega se hallaba en un contexto artístico y social completamente distinto al vivido en el Perú; el arte abstracto era una tendencia frecuente en los artistas en Europa, y fue en París donde estableció su primer contacto presencial con la abstracción europea a través de la obra del artista Gerhard Richter (Alemania, 1932), artista que ha expuesto su obra en Europa y en diversas ocasiones en París, en museos importantes de dicha ciudad, y coincidentemente, durante los años permanencia de Charo Noriega en Francia⁴¹, tal como lo manifestó la propia artista cuando fue entrevistada:

Ví personalmente la obra de Gerhard Richter entre las décadas de los ochenta y noventa, en la época que viví en París. La obra de Él está en diversos museos y galerías de París, ya sea en el Museo Pompidou, en el Museo de Arte Moderno de París y otros tantos más. Su trabajo me pareció muy interesante y es un referente para mí, por su manera de tratar la pintura (Vargas, 2016).

Entre 1991 y 1992, Charo Noriega cursó estudios de xilografía en ADAC, que era un taller de arte municipal ubicado en París y en el cual artistas locales asociados brindaban cursos de artes plásticas a la comunidad a costo asequible. Tras su separación de Lourdou en 1991 y su posterior divorcio en 1993, continuó trabajando como profesora de idioma español en el instituto de formación Metropolitan Languages de París, actividad a la que se dedicó desde 1991 a 1995; paralelamente continuó su trabajo experimental con nuevas técnicas pictóricas en su taller de París, aunque realizó frecuentes viajes a Lima para exponer su producción pictórica hasta el año 1996, cuando decidió retornar definitivamente al Perú. A su llegada a Lima, permaneció un tiempo breve en casa de sus padres en la *Residencial San Felipe*, ubicada en el distrito de Jesús María, para luego instalarse a su casa-taller en el distrito de Miraflores.

⁴¹ Gerhard Richter expuso su obra abstracta en París entre los años 1987 y 1994, tiempo en el que Charo Noriega pudo apreciar sus lienzos y tomarlo como referente para su trabajo técnico en sus series más recientes de los años 2015 y 2016.

Años más tarde (2011), la artista decide mudarse e instalar su taller en casa de sus padres (ambos fallecidos) en uno de los edificios de la *Residencial San Felipe*, distrito de Jesús María, donde reside actualmente, compaginando su labor artística con la docencia. Desde 1997 hasta la actualidad, es profesora en el taller de Pintura en el *Museo de Arte de Lima* (MALI)⁴². Durante el año 2010, también ejerció como docente en su “Alma Mater”, la *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes*. Según declara la propia artista, ha realizado veintidós exposiciones individuales y más de cincuenta colectivas. Su trabajo ha sido expuesto en las más importantes salas del Perú y en países como Uruguay, Francia y Estados Unidos de América. Además, su obra forma parte de colecciones privadas tanto en el Perú como en el exterior⁴³. Al término de esta tesis, Charo Noriega, junto a otros artistas de diversas generaciones egresados de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas artes del Perú, recibió de parte del Ministerio de Cultura, un reconocimiento como “Personalidad Meritoria de la Cultura” (Imagen 6), en el mes de Julio del 2018, por su destacada trayectoria y aporte al arte peruano. Este reconocimiento fue otorgado bajo Resolución Ministerial N° 277-2018-MC y publicado el 10 de Julio del 2018, en el *Diario Oficial El Peruano*:

Lima, 10 de julio de 2018 [...] De conformidad con lo establecido en la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura; el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, aprobado mediante Decreto Supremo N° 005-2013-MC; y la Directiva N° 002-2016/MC, “Directiva para el Otorgamiento de Reconocimientos del Ministerio de Cultura”, aprobada por Resolución Ministerial N° 107-2016-MC; SE RESUELVE: **Artículo 1.-** Otorgar la distinción de “**Personalidad Meritoria de la Cultura**” a: [...] **María del Rosario Noriega Ezcurra**, en reconocimiento a su trabajo como pintora y por desarrollar una producción artística como herramienta a favor de la crítica social, tomando como referencia el arte rupestre, prehispánico, la pintura campesina y la iconografía del arte amazónico. **Artículo 2.-** Remitir copia de la presente Resolución a la Oficina de Comunicación e Imagen Institucional, para los fines pertinentes. Regístrese, comuníquese y publíquese. PATRICIA BALBUENA PALACIOS, Ministra de Cultura.

⁴² Ver lo relacionado a sus estudios académicos y trayectoria artística en el C.V. de la artista, dentro de la sección *Anexos* de esta tesis.

⁴³ Idem (29).



Imagen 6.- La artista Charo Noriega posa al lado de sus hermanos Raúl y Beatriz Noriega minutos después de la ceremonia de reconocimiento a la artista como Personalidad Meritoria de la Cultura, otorgado por el Ministerio de Cultura del Perú en el Mes de Julio del 2018.
Fotografía: Rosa María Vargas Romero.

Aunque su nombre está asociado al arte crítico y social en sus inicios, como ya se explicó en el acápite anterior, sus trabajos posteriores como artista individual han merecido este justo reconocimiento que se le ha conferido a su labor dentro de la historia del arte peruano, la convierten en uno de los referentes más importantes del arte contemporáneo nacional (imágenes 7 y 8). Asimismo, el día viernes 28 de Septiembre del 2018, Charo Noriega junto a sus compañeros del grupo *E.P.S. Huayco*, el pintor Primitivo Evanán (Ayacucho, 1944); el



Imagen 7.- anverso y reverso de la medalla entregada a la artista Charo Noriega en el mes de Julio del 2018, por el Ministerio de Cultura del Perú, en reconocimiento a su trayectoria artística como Personalidad Meritoria de la Cultura. Fotografía: Rosa María Vargas Romero.



Imagen 8.- Diploma emitido y entregado a la artista Charo Noriega en el mes de Julio del 2018, por el Ministerio de Cultura del Perú, en el cual se le reconoció como Personalidad Meritoria de la Cultura debido a su aporte al arte peruano contemporáneo. Fotografía: Rosa María Vargas Romero.

fallecido artista y docente Anselmo Carrera (1950-2015) y el historiador de arte Ricardo Estabridis (Lima, 1947), recibieron un reconocimiento por parte del director de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, Carlos Valdez Espinoza, la Medalla de Honor “Daniel Hernández” (Imágenes 9, 10 y 11), máximo galardón entregado por la centenaria institución a connotadas personalidades del arte peruano por su valioso aporte y trayectoria artística.



Imagen 9 .- Invitación a la ceremonia de imposición de la Medalla de Honor "Daniel Hernández" al grupo E.P.S. Huayco (que integró Charo Noriega desde 1979 a inicios de los ochenta) y a otras personalidades del arte peruano. Fotografía publicada en el sitio web de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Fuente:
<https://www.facebook.com/ensabap.official/photos/a.1502324980043383/2203688263240381/?type=3&theater>



Imagen 10.- Charo Noriega siendo condecorada por el Director de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, Carlos Valdéz con la Medalla de Honor "Daniel Hernández"
Fotografía: Rosa Catalina Huamán Manrique (Fotógrafa).



Imagen 11.- Charo Noriega mostrando el diploma de reconocimiento y portando la Medalla de Honor "Daniel Hernández", luego de haber sido condecorada..
Fotografía: Rosa Catalina Huamán Manrique (Fotógrafa).

La obra de Charo Noriega se clasifican en dos etapas bien definidas: Etapa artística inicial que comprende su paso por Paréntesis, E.P.S. Huayco; y la segunda etapa como artista individual donde que incluye la obra figurativa y abstracta .

2.2.-Etapa artística inicial

2.2.1- Paréntesis y el festival Contacta 79

Charo Noriega comenta que, en 1979, integró un grupo o colectivo denominado *Paréntesis* junto a sus compañeros de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Lucy Angulo Lafosse, Fernando Bedoya, Jose Antonio Morales, Mercedes Idoyaga y Juan Javier Salazar, quienes solían reunirse en un taller de la calle Pedro de Osma Nro. 112 en Barranco, conocido como el taller 112, en el mismo inmueble donde está ubicado actualmente el bar conocido como *La Estación de Barranco* (Imagen 12). Allí aprendió las técnicas tradicionales y modernas del grabado e impresión como son la monotipia⁴⁴ y la serigrafía⁴⁵. En 1979 participó en el “Festival Contacta 79”. Este festival fue auspiciado ese año por el municipio del distrito de Barranco y tuvo a Francesco Mariotti nuevamente en la organización, y tal como agrega Charo Noriega: “[...] la finalidad de este festival fue la de servir de plataforma en la difusión del arte de jóvenes artistas emergentes de aquel entonces sin importar su procedencia, sea académica o autodidacta” (Vargas, 2014).

⁴⁴ Técnica de impresión que consiste en pintar una superficie y luego colocarla sobre otra igual para que quede la pintura transferida. Por lo general solo se obtiene una copia única con esta técnica.

⁴⁵ Serigrafía es la técnica de impresión para reproducir imágenes y documentos que consiste en transferir pintura sobre una malla tensada en un marco y debajo de esta se bloquea el paso de la pintura con un estencil calado que permitirá pintar en las áreas deseadas de la tela o papel.

Según declaraciones de la artista, Mariotti, organizador del festival, era un amigo cercano del grupo, que solía frecuentar al círculo de la artista en el taller *Paréntesis*, después integrarían juntos el colectivo *E.P.S. Huayco*.

Como se ha mencionado, el festival *Contacta 79* tuvo dos versiones anteriores en 1971 y 1972, realizados por iniciativa del *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas*, pero después no tuvo continuidad hasta que en el año 1979 se llevó a cabo una tercera y última edición. Las primeras dos versiones fueron organizadas por el Estado y coordinadas por el SINAMOS⁴⁶, y se convocó a Francesco Mariotti, Director del Museo Italiano de Cultura para que se encargue de la organización de esta última edición, que perseguía un mismo propósito similar al de anteriores oportunidades: integrar a todas las artes y artistas profesionales, estudiantes de arte y “artesanos”:

Contacta integró en un solo y enorme escenario la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, el teatro, los títeres, la pantomima, el folklore, la poesía y muchas otras manifestaciones de hombres que pusieron su imaginación creadora y sensibilidad al servicio de nuestro pueblo. Contacta fue un inmenso medio de comunicación, y la respuesta al reto que plantea la integración Pueblo-Arte, pero, sobre todo, fue el contacto directo del artista con el hombre de la calle, con ese hombre que, respondiendo a los estímulos que le dieron los organizadores, se lanzó él a experimentar y crear. (SINAMOS, 1972: 34-35) *Contacta 79* significó mucho para Noriega y sus colegas pues fue una plataforma de exhibición importante que convocó a artistas, tanto de formación académica como autodidactas y artesanos de todos los rincones del Perú y de todas las disciplinas como la danza, la música y las artes plásticas, reunidos en el distrito de Barranco.

⁴⁶ SINAMOS: Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social. Fue creado en 1971 durante la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del Perú, que tenía como presidente al General Juan Velasco Alvarado.



Imagen 12.- Taller del colectivo *Paréntesis* y posteriormente de *E.P.S. Huayco*, ubicado en el número 112 de la avenida Pedro de Osma, ubicado en el distrito de Barranco. Fotografía: archivo digital del Charo Noriega.

2.2.2- E.P.S. Huayco

Noriega adquirió notoriedad cuando formó parte del grupo *E.P.S. Huayco* a fines de los 70 e inicios de los 80 del siglo XX (1979-1983). Dicho grupo estaba conformado por ella, Armando Williams, Juan Javier Salazar, Francesco Mariotti y Herbert Rodríguez, quienes aportaron un nuevo concepto de arte peruano: la estética de proyección social, por ello las iniciales del nombre de *E.P.S.* que anteceden a la denominación *Huayco* hacen referencia a las empresas estatales. Justo Pastor Mellado en el año 2006 en el magazine digital *Arte y Crítica* lo explica de la siguiente manera:

¿Qué significa E.P.S? Es un juego de palabras a nivel de siglas. En el universo del velasquismo, dicha sigla designa a las Empresas de Propiedad Social, creadas como cooperativas. En una extensión lúdica, Mariotti declara el uso de la misma sigla como Estética de Proyección Social. A esto hay que agregar que Huayco es el término quechua alusivo a las avalanchas, que como indica Buntinx, “descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas –Lima, por ejemplo- con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta” (Pastor, 2006 : 03).

La difícil situación del país, debido a la coyuntura de transición de gobierno militar a un régimen democrático, hizo tomar conciencia a los jóvenes artistas de que la mejor forma de

manifestar su preocupación y disconformidad era transgredir-mediante la intervención de las imágenes- de referentes religiosos, políticos y otros personajes del arte y la cultura peruana e internacional, lo que los llevó a emplear , materiales poco convencionales, de origen modesto tomando como referente el *arte povera*⁴⁷, tal como lo afirma la propia artista: “Había que hacerlo, pues éramos muy jóvenes y no teníamos plata” (Vargas, 2014).

La intención de E.P.S Huayco era alejar el arte de las salas de las galerías comerciales y acercarlo a las clases populares, además de hacer una crítica social con respecto a los falsos estereotipos producto de los modelos importados de la sociedad de consumo, tal como lo refiere Mirko Lauer con respecto al volante-manifiesto *Arte al Paso: Tome uno*:

Arte al paso: una contestación, un esfuerzo por destruir lo que es viejo salvando su mejor aspecto. Crítica a las galerías, en el intento de salvarlas de su condición de meros escaparates para la fugáz transacción comercial, los míticos quince días que median entre el taller del artista y la sala del comprador: aquí lo más importante no es vendible. Crítica los famosos “métodos” religioso-expresionistas que enseñan a los jóvenes artistas a “sentir”y no pensar.....Crítica también de una falsa modernidad de importación. Solo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú (Lauer, 1980).

Las técnicas artísticas que desarrollaron sus integrantes fueron el dibujo, la fotografía y la serigrafía, y fue esta última la que desarrollaron más durante el tiempo que integraron el colectivo, tal como consta en el libro de actas del taller de *E.P.S. Huayco* (E.P.S. HUAYCO, 1980-1982 p.06, 08). Otra técnica, fue la instalación y los objetos intervenidos, con clara influencia del arte Povera italiano, Se decidieron por ejecutar algunos proyectos en espacios públicos de tránsito masivo, donde la crítica social estaría presente: *La salchipapa* (1980), *Arte al paso (tome uno)* (1980)⁴⁸ y “*Sarita colonia*” (1980). Tanto para *La salchipapa* como *Sarita*

⁴⁷ El arte *Póvera* o “*arte pobre*” fue una tendencia artística que aparece en la década del sesenta en Europa, específicamente en Italia, aproximadamente en 1967, la cual consistía en elaborar piezas artísticas con materiales considerados “poco nobles” para el arte elitista de entonces tales como: concreto, cartones, rejillas metálicas, material reciclable, Etc..

⁴⁸ *Arte al paso(tome uno)* fue una propuesta de E.P.S. Huayco, que según declaraciones de Charo Noriega, fue trabajada conjuntamente con Alfonso Castrillón y la facultad de comunicaciones de la Universidad de Lima, en la cual se realizaría un trabajo de campo para evaluar las preferencias del público con respecto a su percepción e interés por ver y adquirir arte por parte de el público en general.

Colonia (imagen 13) se elaboraron reciclando latas de leche *Gloria*, obtenidas de los recicladores, previamente lavadas y luego pintadas con pintura esmalte sintético, tal como manifestó Charo Noriega durante la entrevista realizada el año 2015:

Fuimos a un depósito donde se acopiaban materiales de reciclaje para la venta informal y donde tuvieron que escoger y limpiar cada lata para luego de secadas se pintaran y una vez terminada la intervención pictórica se debían agrupar y a modo de rompecabeza debían ensamblarse una a una. Para la *Salchipapa* empleamos latas y pintura, y el mismo proceso se repitió para la *Sarita Colonia*. La idea de realizar estas instalaciones en el espacio público eran una suerte de análisis y crítica social: Así como los más favorecidos tenían comida rápida del tipo Kentucky Fried Chicken, las clases populares tenían su “fast food”: La *salchipapa*. Además era algo bastante atípico ver como jóvenes de la clase media limeña, intervenían una calle de un barrio popular para desarrollar una instalación. En el caso de la *Sarita Colonia* fue exactamente igual el proceso previo a su instalación en la zona cercana a la Playa de Villa y del mismo modo pudimos apreciar como la gente no veía la parte artística de aquel espacio de latas intervenidas, sino en la devoción a una beata o santa no aceptada por la iglesia y con el paso del tiempo ver que pese a los cambios en la obra debido a la humedad y otros factores, la gente iba reponiendo las latas con piedras que pintaban de rosado (como el fondo del retrato) e incluso sembraron algunas plantas alrededor, pues con los años el lugar se convirtió en una suerte de lugar de peregrinación de personas que vivían en cerros aledaños (Vargas, 2015).

La primera de estas intervenciones en el espacio público fue *La salchipapa*, que luego, en 1980, fue exhibida en la galería *Fórum*⁴⁹ en la exposición: *Arte al paso*. De por sí, *Arte al paso* fue más que una exposición galerística, porque el concepto fue desarrollado para llevar el arte de galería a la vía pública, a un espectador distinto y poco habituado a estar en contacto con manifestaciones artísticas destinadas a un público conocedor y con poder adquisitivo. El proyecto consistió en el análisis de la reacción del público poco cercano al arte enfrentado a la experiencia de ver obras de arte en venta ambulante, tal como lo hicieron los miembros del colectivo quienes exhibieron en una pared y piso de una vereda del centro de Lima, una serie de reproducciones de grabados y serigrafías originales que debido a su costo, no podían ser

⁴⁹ Hay una observación en el nombre de dicha galería: pues aparece en ocasiones escrito como *Fórum* (con tilde en la letra o) y también con la omisión del acento: *Forum*. Es más común verlo sin la tilde, pero ambas formas de escritura son válidas por tratarse de un nombre.

adquiridos por la mayoría de personas que pasaban por allí, quienes pese al goce estético experimentado, no tenían capacidad de pagar el precio de cada obra.

Como método de estudio y análisis, su trabajo de campo consistió (además de la observación previa) en la aplicación de una encuesta, tal como se lee en el libro de Actas en las páginas 26 al 30. Charo Noriega relató esta experiencia durante la entrevista que se le hiciera en el año 2014 en la cual detalló su percepción de aquel proyecto:

Era triste saber que aunque la gente gustara de nuestra obra, no contara con dinero suficiente para adquirir nuestras serigrafías. Si bien nuestro trabajo era de calidad, la gente prefería comprar los afiches de Bruce Lee, de Marilyn Monroe, Farrah Fawcett etc. , pues eran mucho más baratos y contra eso no podíamos competir: el factor precio era importante para el público y en ese caso, también se observó que el público no tenía acceso al arte por tal motivo, el arte era para la clase de mayor poder adquisitivo y no para el pueblo y las respuestas dadas en las encuestas eran un claro ejemplo del bajo nivel cultural y económico de la clase popular (Vargas, 2014).

Aunque las dos instalaciones se hicieron en equipo, dentro del taller de *E.P.S. Huayco* también realizó numerosas obras pictóricas individuales bajo la técnica de la serigrafía (Imagen 14). Noriega participó activamente en este colectivo hasta 1981, después de lo cual, desarrolló una activa carrera artística dentro de la figuración y la temática político-social hasta mediados de los años ochenta, cuando comenzó una nueva vida fuera del Perú, perdió contacto con el resto de integrantes de *E.P.S. Huayco* y con el circuito galerístico limeño, aunque en esta etapa de transición se fue alejando gradualmente de la figuración hasta consolidar su técnica y estilo dentro de la abstracción.



Imagen 13 .- Instalaciones del Grupo E.P.S. Huayco con latas de leche intervenidas con pintura: La Salchipapa (foto Izquierda) y Sarita Colonia (foto derecha). Fotografías: E.P.S. Huayco-Documentos – Obras. Sitio web: <https://books.openedition.org/ifea/8139>.

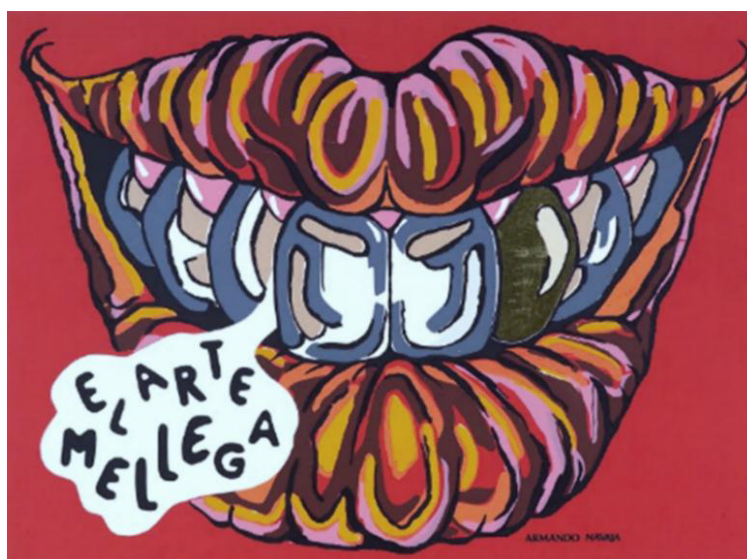


Imagen 14.-*Sorpresas te dá la vida* (1980).
Charo Noriega (realizado en el Taller E.P.S. Huayco).
Serigrafía sobre papel: 69.5 x 100 cm.
Fotografía: Charo Noriega.

2.3.- La producción pictórica individual de Charo Noriega

La prolífica trayectoria de la artista ha pasado por diversas etapas y en todas ellas ha mostrado cambios en su temática o estilo. Hay una recurrencia por parte de la artista por experimentar con la abstracción y luego con la figuración o combinando ambas dentro de su trabajo pictórico. Asimismo, más allá de la experimentación técnica, la artista ha plasmado en el desarrollo de toda su producción artística, aspectos personales de carácter crítico social, intimista, místico, teniendo como referente el contexto y el entorno, entre otros aspectos.

Su obra destaca por su nivel técnico y por no ceder a las exigencias de galeristas o de los clientes, sus constantes cambios responden a su propia voluntad y es esa convicción la que la lleva a ejecutar sus pinturas sin presiones ni intervenciones de ninguna índole; le ha permitido seguir activa hasta el día de hoy y que su obra sea adquirida directamente por quien desee visitar su taller y comprar las obras que se encuentran allí, además de participar en numerosas exposiciones colectivas y mantenerse vigente dentro del circuito galerístico de Lima.

Al hacer un repaso de la trayectoria de Charo Noriega, se debe tener en cuenta que si bien con E.P.S. Huayco gestó un arte crítico y social, esta tendencia permaneció entre 1983 y 1985, después de este último año, su vida cambió de forma repentina ante su fortuita permanencia en Francia donde transformó su técnica y estilo a un discurso mucho más personal e introspectivo, el mismo que ha mantenido por varios años, pero que técnicamente tiene variaciones. Con el paso del tiempo, los vestigios discursivos de su trabajo en colectivo poco a poco fueron transformándose a nivel técnico desde 1986 cuando vive en París hasta la llegada de la década de 1990, donde su técnica figurativa da mayor importancia al color y su aplicación, siendo sus composiciones cada vez más simples pero con un notable trabajo de colores superpuestos que

es característico de su obra (aunque con algunas modificaciones) durante la década del noventa y entrado el primer y segundo decenio del siglo XXI.

En el año 2014 se llevó a cabo una exposición retrospectiva de Charo Noriega, curada por Manuel Munive en la galería Ccori Wassi titulada *Antológica, El signo y la forma*, en la cual se pudo apreciar una selección de obras representativas de la trayectoria pictórica de la artista tanto de sus inicios en la figuración como en la abstracción.

2.3.1.- Década de 1980 (1981 -1988)

Como artista individual, su primera serie de obras se remonta a los años 1981 y 1983, cuando plasmó en su pintura su crítica social y creó una serie denominada *Zorros*, la cual contenía elementos metafóricos de la literatura de José María Arguedas: *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*. En esta serie, emplea la témpera o guaché sobre papel y una técnica similar a la monotipia para la representación que realiza bajo el principio de reflexión⁵⁰, es decir, la imagen se repite de manera opuesta, como el reflejo en el espejo, que se obtiene mediante el pintado y posterior impresión sobre otro papel o también doblando la hoja a la mitad, obteniendo así el resultado deseado. El personaje del zorro lo ubica en la parte superior y representa a la clase dominante, el de la parte inferior representa a la clase oprimida, aunque en algunas pinturas de esta serie aparecen también en solitario, con fondo en un color plano y de una composición simple y sin mayores elementos que el color de fondo a veces en blanco. La artista colocó una franja vertical de color ocre de valor intermedio y negro superpuestos en su aplicación para romper con el fondo monocromáticamente blanco de la obra (Imagen 15). También recurre a los tonos vibrantes en rojo o azul, que contrasta con la representación de la imagen en la obra

⁵⁰ El principio de reflexión de una forma o formas puede tener por resultado una simetría bilateral, como una imagen de espejo. También se puede reflejar la o las imágenes en traslación y rotación.

(sean uno o más zorros) donde la artista además incluyó una serie de autorretratos suyos como imagen antagónica de los zorros, tal como se observa en la obra titulada *Autorretrato con zorros* (Imagen 16)⁵¹. Otros personajes entre hombres y mujeres y los paisajes también son representados en colores planos divididos por líneas geométricas horizontales y diagonales, en dirección ascendente, que representan escenas de la violencia terrorista en los rincones más apartados de los andes peruanos, y el uso del color parte del lenguaje es un medio de expresión (la pintura), para denunciar este hecho, a través de los elementos visuales antes mencionados (imagen 17).



Imagen 15.- JOSÉ MARIA ARGUEDAS Y SUS ZORROS
Témpera sobre papel
29.8 x 25.8 Cm.
1982
Colección particular



Imagen 16.- AUTORRETRATO CON ZORROS
Témpera sobre papel
29.8 x 25.8 Cm.
1982
Propiedad de Rosa María Vargas R.



Imagen 17.- ZORROS
Témpera/ Cartón
35 x 25 Cm.
1981
Colección particular

⁵¹ Aunque por la posición de cola (que generalmente siempre permanece baja en el caso de los zorros, parecería un perro, sin embargo ese detalle obedece a una libertad creativa de la artista al representar al zorro con la cola levantada como símbolo de orgullo.

Paralelamente, también desarrolló otras obras en las que empleó el collage y fusionó la pintura con fragmentos de pinturas, creados para dicho fin, inspirados en el arte tradicional andino, que desde varias décadas atrás, tenía numerosos adeptos temática y técnicamente hablando. Para estas series empleó materiales como la témpera sobre cartón o papel en la técnica de la monotipia, donde sus personajes destacan sobre fondos planos de un solo color, particularmente en siena natural e imágenes con pintura en positivo y negativo (negro y una combinación de blanco, amarillo ocre y siena para obtener un matiz claro) y sutiles acentos de color cálido en rojo bermellón (imagen 18).



Imagen 18.- *MATRIMONIO PATRIARCAL*
Témpera sobre papel
1984
Propiedad de Rosa María Vargas R.

También entre 1982 y 1984 desarrolló la serie denominada *Fiesta andina* que incluía escenas de una realidad andina desconocida para la mayoría de peruanos residentes en la capital, que ya

mostraba indicios de violencia por parte de grupos subversivos que operaban en las zonas del interior del Perú en aquella década. Noriega trató el tema con mucha sutileza, empleando la pintura como una herramienta para denunciar y criticar la indiferencia del gobierno por los hechos violentos que sucedían en la sierra peruana desde finales de la década de 1970 y se intensificaron en los años posteriores. El zorro vuelve a aparecer en esta serie, como un símbolo de la violencia de entonces.

Los lienzos correspondientes a esta serie poseen una apariencia mas bien *Naif*⁵², en la que destaca la simpleza de las formas representadas, tanto en la línea como en el color, en especial en este último pues se puede apreciar tanto en el fondo como en el resto de elementos de la composición, que están superpuestos. Para ello, comienza a aplicar sobre el lienzo el azul, el azul violáceo, el rojo bermellón, el gris claro, siena oscuro y a medida que cada color va secando, la artista procede a difuminarlo y continuar aplicando hasta crear nuevos matices. Los personajes humanos, animales y objetos representados poseen una línea continua que acentúa su forma. Siguiendo la misma línea de su trabajo anterior inspirado en pinturas campesinas andinas del siglo XIX⁵³ (Imagen 19), también recurre nuevamente a darle acentos de color a su obra apelando al rojo bermellón en contraste con el acento claro en tonos blanco con matiz siena que se aprecia en las palomas y el cordero, que simbolizan la paz y la inocencia, aquellas que se alejan tras la llegada de una ola de violencia, representada por los zorros. La serie fue expuesta en la Galería Fórum en 1984.

⁵² Estilo desarrollado por Henry Julien Felix Rosseau (Francia 1844-1910), llamado: *El aduanero* debido a su trabajo en aduanas. El pintor desarrolló un estilo de pintura y dibujo sencillos, que casi se asemejaban a la caricatura y cuya temática era lo exótico, y se caracteriza por su obra colorida, trazo espontáneo y suelto, paisajes tipo jungla (a pesar que jamás visitó aquellos lugares). Se le considera como el máximo representante del arte Naif.

⁵³ Pablo Macera y Francisco Statny abordaron temas sobre pintura andina del siglo XIX y de XX, en publicaciones y entrevistas donde se aprecian fotografías de pinturas campesinas de autores anónimos en su mayoría y que fueron las que inspiraron a Charo Noriega a apropiárselas y cambiarlas de contexto dentro de su trabajo plástico de sus primeras series individuales posteriores a su participación en E.P.S. Huayco.



Imagen 19.-FIESTA PATRONAL
120 x 120 Cm.
1982
Colección Particular

En otra serie de la misma década, partió de un trabajo inédito anterior a 1983, donde se evidencia una continua búsqueda de la artista inspirada en la “Síntesis” del *Universalismo Constructivo* del uruguayo Joaquín Torres García (1874- 1949), que a decir de la propia Charo Noriega: “ha sido un referente muy importante en mi pintura del periodo ochentero” (Vargas, 2015). Esta serie de Noriega derivó en un estilo de líneas simples, el predominio geométrico y el empleo de la témpera o *gouaché*⁵⁴ sobre lienzo (imagen 20). Entre 1987 y 1988, trabajó en la serie titulada *Rastro* (imagen 21) que será el punto de partida –técnicamente hablando- para un replanteamiento de su obra en la que incorporó elementos no figurativos en su producción pictórica, tales como las líneas y formas geométricas que le servirán de transición hacia el estilo no figurativo que desarrolló tiempo después de residir en París.

⁵⁴ Pintura a base de pigmentos de colores disueltos goma arábiga y aligerados con agua. *Gouaché* es la denominación en francés de la témpera.

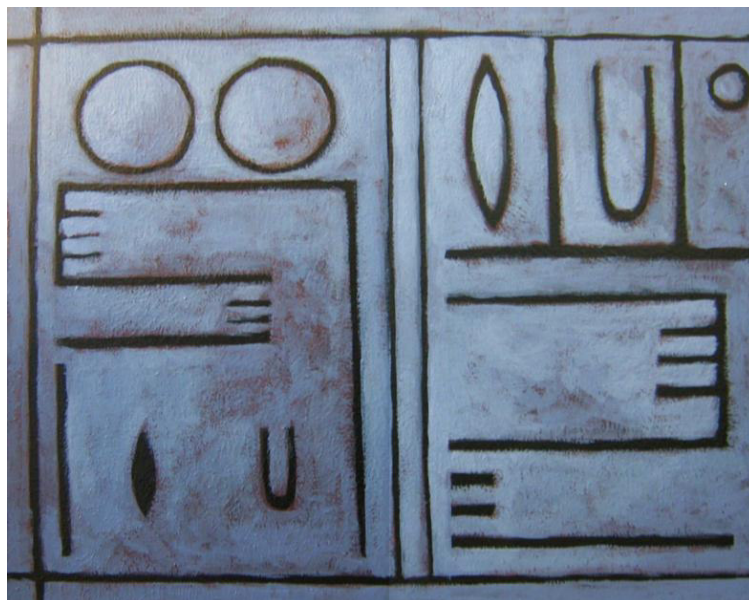


Imagen 20.- *EL ABRAZO*
Témpera sobre tela
65 x 51 Cm.
1985
Colección particular



Imagen 21.- *ESCUDO*
Óleo sobre lienzo
93 x 74 Cm.
1987
Colección particular

2.3.2.- Década del noventa (1990 -1999)

Charo Noriega, ya radicada en París, tuvo fuertes sentimientos de añoranza por el Perú, las mismas que la llevaron a revalorar y proponer su arte con una marcada reminiscencia del Perú Antiguo. En 1990 la artista finalizó la serie denominada *Poupeé* (Muñeca) que venía desarrollando desde 1988, y tenía como referente a las denominadas *muñecas funerarias* de la cultura *Chancay* (Imágenes 22 y 23). En estos elementos artísticos plasmó sus sentimientos y emociones que reflejan sus dificultades por encontrarse de cara a un contexto geográfico e idiomático distinto, al que le costó adaptarse en un principio, debido a su escaso conocimiento del idioma francés, que le impedía comunicarse con fluidez, tal como lo comenta:

Al inicio de mi estancia en París, fue difícil la comunicación porque mi francés era muy básico y no fue tan fácil aprenderlo, especialmente la pronunciación, me sentía impotente al no poder expresarme bien en ese idioma, y ese sentir lo plasmé en la serie de lienzos que realicé por aquel entonces, donde puedes ver que los personajes de éstos lienzos quieren hablar, pero no pueden hacerlo....Así me sentía Yo. (Vargas, 2014)

La serie *Poupeé* fue expuesta en la galería *Fórum* de Lima, Perú en el mes de enero de 1991, ese mismo año, declaró en una entrevista realizada para el diario *El Comercio* lo siguiente: “Creo que uno de los aspectos más importantes es el sentimiento de soledad, el no sentirte en tu lugar. El sentirte extranjera pero no en el sentido de no tener la nacionalidad francesa, sino en ser otra” (*El Comercio*, 1991, S/f).

En esta serie, la artista prefiere las composiciones simples pero reincide en el empleo de su técnica de superposición de colores entre los cuales predominaron el siena claro y oscuro, el gris claro, el naranja, el magenta, el blanco para iluminar parcialmente alguna de las obras que así lo requerían y en ocasiones superponía algún patrón geométrico (extraído de su serie anterior, *Rastro*) sobre la imagen de sus “muñecas” (imagen 23). El personaje protagónico está

trabajado con línea continua en negro pero en general los fondos están divididos en planos y otras formas geométricas y en su mayoría se evidencia una composición cerrada debido a que el personaje aparece rodeado o aislado mediante la línea curva o recta (sea el caso) que encierra al o a los elementos protagonistas de la composición separándolo del fondo, además se aprecia que el empaste medianamente generoso de la pintura crea textura de sutil relieve en el lienzo.

El contacto con las tendencias artísticas en Francia que podía apreciar en exposiciones, así como los conocimientos adquiridos durante sus años de formación artística en Perú, con referentes plásticos del arte de las culturas prehispánicas del norte como Moche, Chimú y Lambayeque le permiten crear su serie denominada: *Aimant-Tumi*, asociada a la forma de los cuchillos ceremoniales de dichas culturas (Imagen 24).



Imagen 22.-**POUPEÉ BAVARD**
Óleo sobre lienzo
117 x 82 Cm.
1990
Colección particular



Imagen 23.- **QUE DESBAVARDAGES**
Óleo sobre lienzo
80 x 100
1990-91
Colección particular

Estas propuestas en las que predomina la figuración de líneas geométricas, poco a poco se diluyen hasta sumergirse dentro de la abstracción más pura, como en la serie *Vassieaux* de 1995, desarrollada en la técnica del collage, en la que se observan los fondos simples trabajados con superposición de colores, sobre los cuales comienza a sobreponer retazos de papel pintados de la misma manera que el fondo, en color contrastante para crear divisiones dentro de la composición, aunque en esta ocasión trabajó en óleo sobre lienzo y mediante el color superpuesto desde su base y acabados, aplicado con pincel y espátula. Métodos que continuará aplicando en series posteriores (algunas inéditas) durante la misma década. En la obra *Aimant Tumi* (de clara inspiración Moche), debido a la forma geométrica que sugiere un círculo al unir dos “tumis”⁵⁵ como engranajes y por el tratamiento dado al color, como en el caso de *Aimant Tumi* (imagen 24), también nos trae algunas reminiscencias a la obra de Paul Klee (Suiza, 1879 - 1940), de 1922, “El globo rojo” (Anexo 5.3).

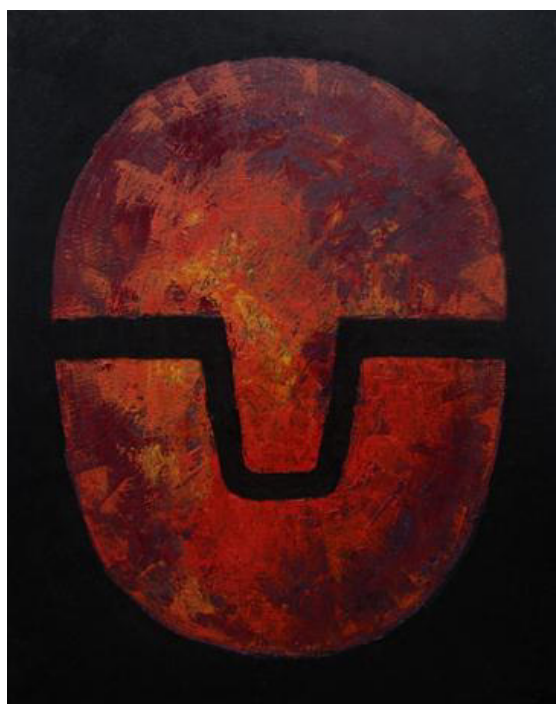


Imagen 24.-AIMANT-TUMI
 Óleo sobre lienzo
 90 x 70 Cm.
 1993
 Colección particular

⁵⁵ El “Tumi” es un cuchillo ceremonial empleado para sacrificios humanos con prisioneros, en el período del Perú Antiguo, por las culturas Sicán, Moche, Chimú e Inca.

2.3.3.- Primera década del 2000 (2002 al 2009)

Tras su retorno al Perú, a mediados de los noventa, se observa su inclinación por una abstracción mucho más libre, el empleo de una paleta más intensa de color, y el trabajo de texturas visuales, además de las texturas propias del empastado, que tienen como elemento recurrente la forma circular que predomina en gran parte de su trabajo, el cual continuó hasta inicios del 2000, para dar paso a otra serie, en el año 2005, cuando comenzó, como afirma ella misma: “a experimentar con la parafernalia amazónica como elemento de inspiración” (Vargas, 2014). Esta serie que llevó por título *Non Sine númine* (2005), expuesta en *La Galería* en Lima, conjuga las formas geométricas con el patrón del dibujo Amazónico Shipibo (Imagen 25).

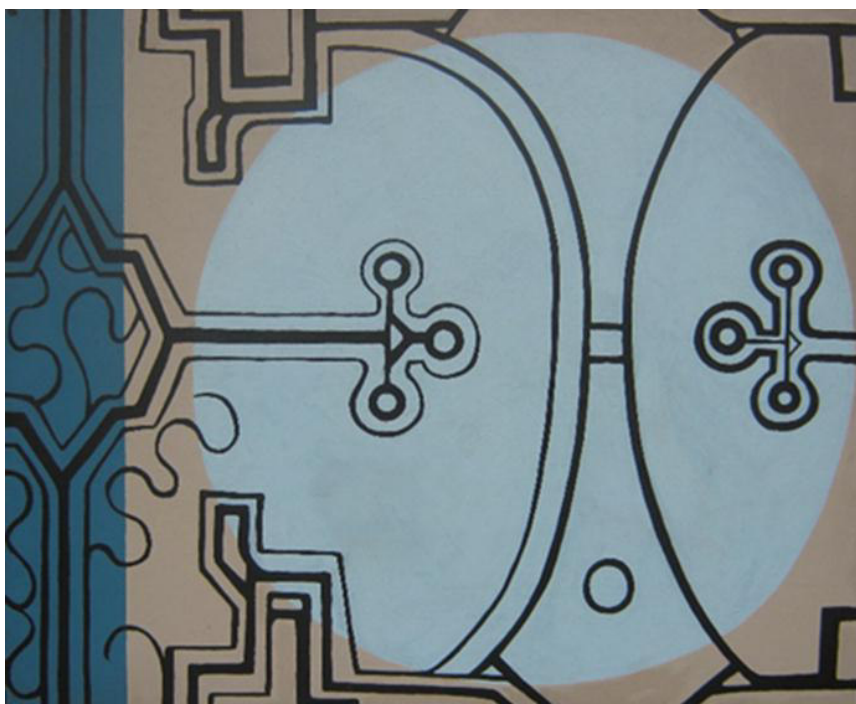


Imagen 25.- NON SINE NUMINE Nro. 4
Óleo sobre tela
100 x 120 Cm.
2005
Colección particular

En el año 2006, expuso la muestra *Introspección al destino* también llevada a cabo en *La Galería*, la artista se inspira en los colores de las plumas del pavorreal (imagen 26), pero reproducidas en un primer plano, de tal manera que las formas y colores en contraste, gracias a un mayor acercamiento visual, se aprecian cómo imágenes geométricas abstractas y lineales, lo que constituye una transición hacia la no figuración, sin embargo, retoma por un breve tiempo la figuración, la que se observa en su siguiente serie *Caprichos de la orquídea* (2007) donde su obra es figurativa y resalta el color en contrastes sutiles y armonías, además del dinamismo de la línea orgánica de las formas florales (imagen 27). En el 2009, la artista realizó un cambio brusco hacia una abstracción lírica, abandonó las formas geométricas y el color pasó a ser el medio de lenguaje y expresión (imagen 28). Esta propuesta pictórica consistía en la aplicación del color como elemento predominante, como se observa en la serie de la exposición *Ahora*, realizado en *La Galería* ese mismo año.



Imagen.- 26
INTROSPECCIÓN AL DESTINO-
Nro. 1 (2006)
Acrílico sobre tela
50 x 70 Cm.
2006
Colección Particular



Imagen 27.- *CAPRICHO DE LA ORQUIDEA*- Nro. 14 (2007)
Óleo sobre tela
100 X 120 Cm.
Colección particular



Imagen 28.- *AHORA* (2009)
Acrílico sobre lienzo
100 X 120 Cm.
Colección particular

Durante este período, Noriega comenta que empezó a experimentar con una herramienta tecnológica: el programa de diseño gráfico denominado *Adobe Photoshop*, muy difundido a fines de la década del 90 y en los primeros años de la década del 2000, que la artista continúa empleando hasta la actualidad. Se interesó por la técnica de la pintura digital, en principio para realizar algunos bocetos no-figurativos que luego se proponía a trasladar al lienzo, pero advierte que, al igual como sucede en el grabado, el resultado posee una óptima resolución como si fuese pintado manualmente, incluso hay efectos que no se podrían obtener con las técnicas antes mencionadas, razón por la cual decide realizar impresiones digitales sobre cartulina tipo *Kimberly* y *opalina* mediante una impresora convencional a color. Estas *pinturas digitales*⁵⁶ son inéditas, y aún no han sido expuestas (imagen 29).

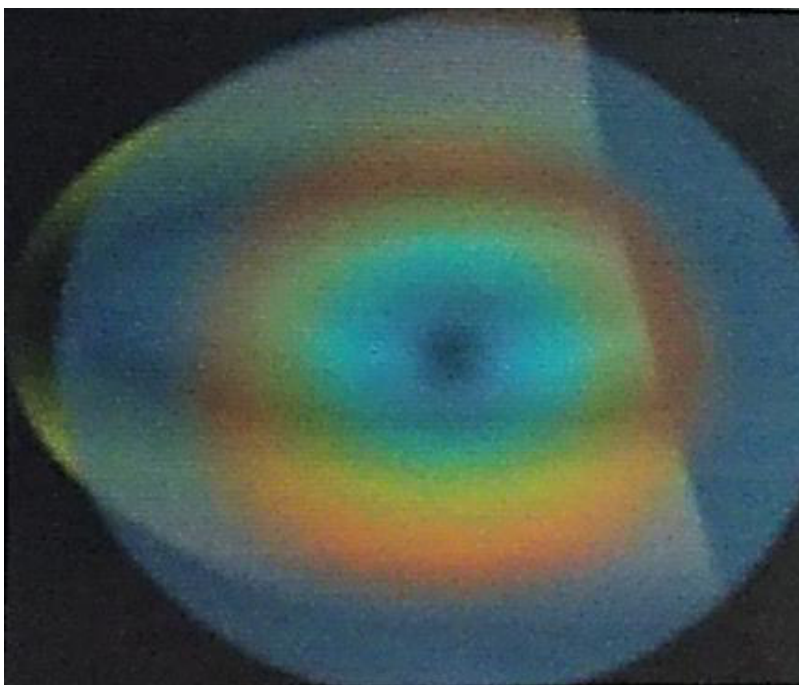


Imagen 29.- BUSCÁNDOSE
Pintura digital e impresión digital
Tamaño A4
2002
Propiedad de la artista.

⁵⁶ *Pinturas digitales* es una denominación, dada por la artista Charo Noriega, a las imágenes coloreadas digitalmente con el antiguo programa *Adobe Photoshop*.

2.3.4.- Primer lustro del 2010 (2010 al 2015)

En el año 2011 la artista presentó en *La Galería*, la serie *Ergo Sum* (imagen 30), la cual tuvo como inspiración sus obras anteriores abstractas pero con imágenes fragmentadas. Para representarlas, fotografió las obras terminadas inspiradas en series anteriores de la artista realizadas durante la década del 90, tales como *Alchimie* (1994) y *Vassieux* (1995) y luego cortó las fotografías y compuso los pedazos sobre otro lienzo sin llegar a juntar los fragmentos, los pegó sobre otro papel (imagen 31) e incluso agregó otros elementos o retazos, lo que otorgó otro significado a la imagen resultante; después, reproduce el boceto de la fotografía pegada empleando el óleo sobre un lienzo de mayor escala.

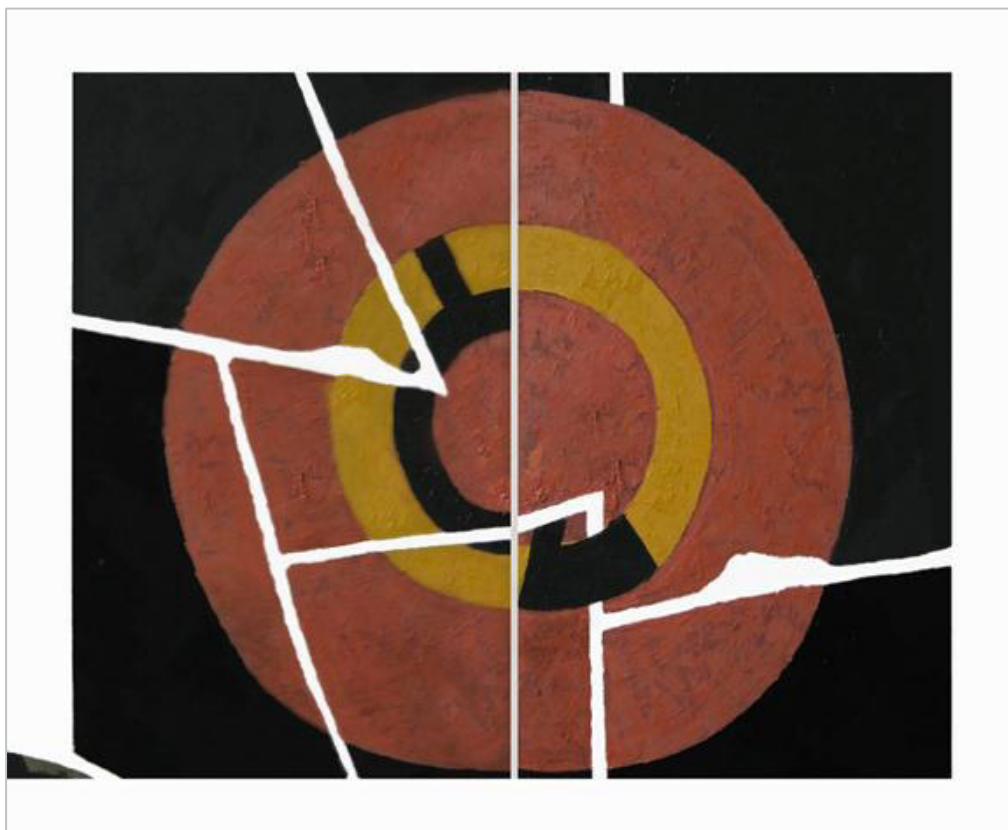


Imagen 30.- *ERGO SUM IMÁN*
Óleo sobre lienzo
113 x 143 Cm.
2010
Colección particular

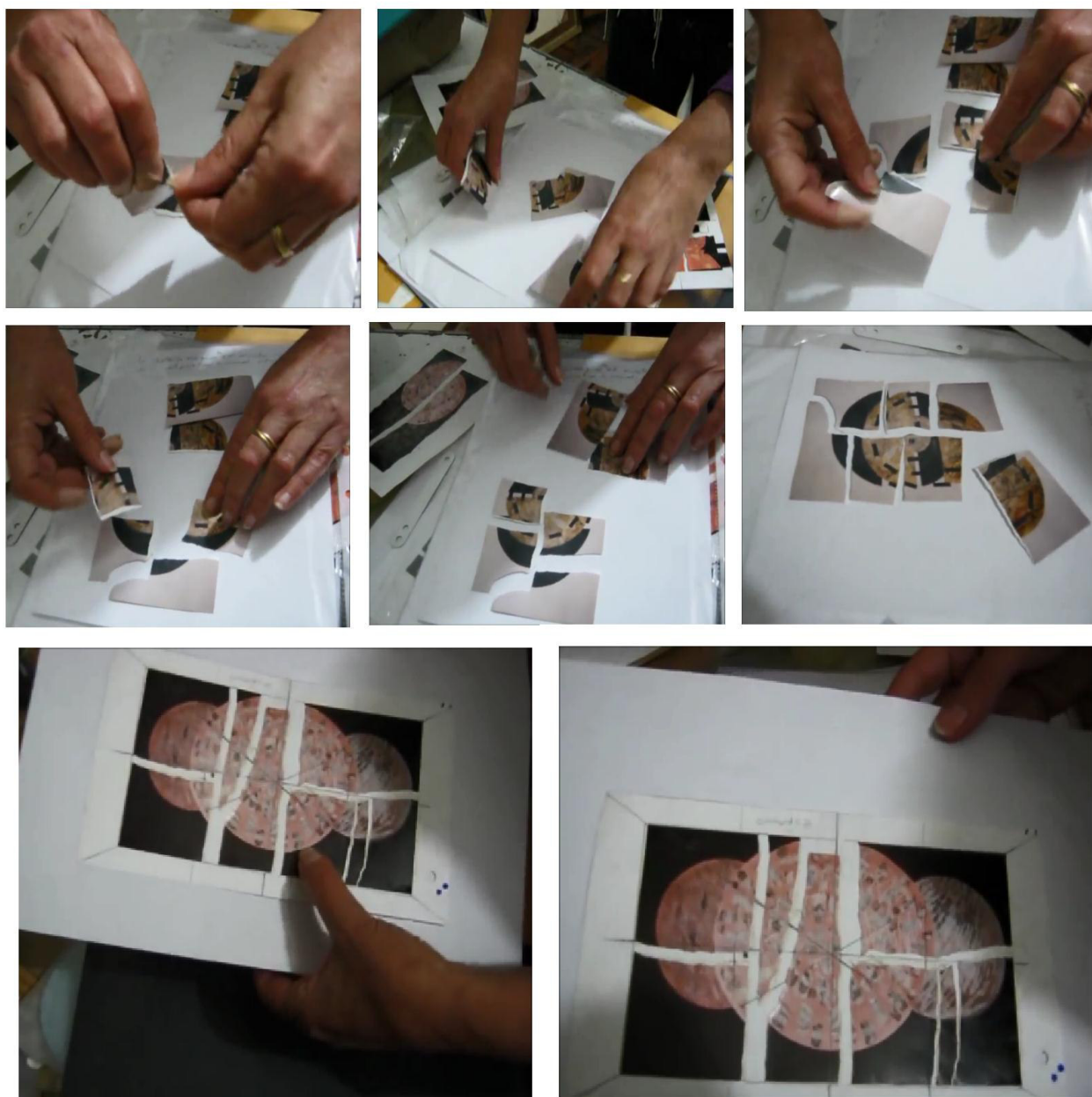


Imagen 31.- Fotogramas del proceso creativo de la serie Ergo Sum (2011): Primero rasga con las manos una impresión fotográfica de una obra abstracta de una de sus series anteriores, para luego, realizar una nueva composición sobre una cartulina o papel, creando algunos espacios entre los pedazos de papel y posteriormente pegarlos y con ese boceto como referencia, lo traslada al lienzo para reproducirlo.
 Video: propiedad de la artista.

En el año 2012 retoma la abstracción lírica con una serie denominada *Huella marina* (imagen 32), que está trabajado predominantemente en azul en contraste con un color plateado que a la luz se asemeja al blanco. Esta serie tiene como referente el mar y la vegetación marina. Aunque no ha sido expuesta al público, ya ha sido adquirida por coleccionistas privados. La tesista tuvo acceso a la última obra de la serie un año antes de ser vendida y forma parte de las obras abstractas analizadas en esta tesis.



Imagen 32.- HUELLA MARINA
Acrílico sobre lienzo
97 x 162 Cm.
2012
Colección particular

En su reciente exposición individual *Reflexio / Véhéments – Vehemente / Reflejo* (2014) que se llevó a cabo en la sala de exposiciones de la fundación *Euroidiomas*, apela a la figuración, y al colorido de la flora del oriente peruano, en esta oportunidad tuvo como referente sus anteriores series *Capricho de la orquídea* del año 2007 y *Non Sine Númine* del 2005. En esta nueva serie, *Reflexio / Véhéments* se observa la flora amazónica (orquídeas), las rosas, estas últimas, conformaron una nueva serie denominada *Lenguajes*, realizada entre el 2013 y 2014. Charo Noriega en su propuesta presentada superpone los patrones del dibujo shipibo o los juxtapone de forma estilizada junto a las formas florales (Imagen 33).

Las flores, en particular, son para la artista elementos dinámicos en los que plasma sus emociones, y dependiendo de la cercanía (a modo de primerísimo plano al detalle, como si fuese una fotografía) de las mismas, permitiendo al espectador realizar una lectura distinta y asociarlas a diversos contextos como el erotismo, que se logra acercando la imagen y centrándose en los pistilos y parte de los pétalos que sugieren formas de órganos reproductores masculinos y femeninos, del mismo modo mediante el color expresa emociones como la pasión, representada por una rosa de un rojo intenso, la calma y la paz en una rosa blanca “La artista refleja en su obra, una mezcla de emociones humanas y conjuga la estética natural de la flora con dibujos de la iconografía amazónica logrando notables resultados” (Vargas, 2014).



Imagen 33.- REFLEJOS MÚLTIPLES
(diptico)
Óleo sobre lienzo
103 x 140 Cm.
2013
Colección particular

2.3.5.- Año 2016

Su más reciente trabajo inédito es parcialmente espontáneo, pues surge de la aplicación del color (según palabras de la artista), pues la técnica para la aplicación de la pintura de Charo Noriega, da como resultado una textura visual que recuerda a los tejidos recamados con plumas de los Wari (600 d.C - 1000 d.C) (imagen 34) y que comenzó a desarrollar a fines del año 2015. Es así como Ella lo interpreta y titula *Plumajes* (imagen 35) esta reciente propuesta, sin embargo, le da un sentido distinto, según lo declara: “Cuando decidí realizar una interpretación del arte plumario me di cuenta que era ridículo repetir algo que ya existe y que ya en sí es una obra de arte perfecta; por lo tanto, decidí arriesgar más y buscar que hay de Mí , detrás de los plumajes y empiezan a surgir paisajes abstractos”. (Vargas, 2016).



Imagen 34.-Tejido recamado de plumas Wari (600 d.C. a 1,000 d.C), cuya disposición de colores sirvió como referencia a la artista para la serie *Plumajes*

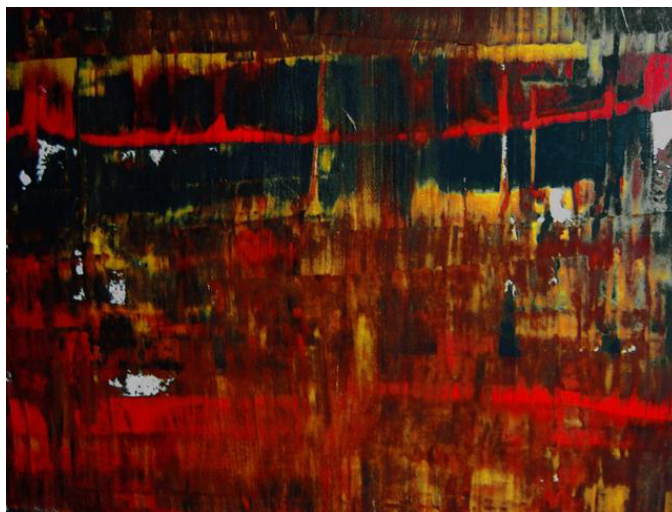


Imagen 35.-PLUMAJE
Acrílico sobre lienzo
150 x 120 C.m.
2016

Capítulo III.- La obra abstracta de Charo Noriega

Durante su estancia en París, la artista inició una etapa de exploración y búsqueda de nuevas alternativas técnicas. Si bien, durante su formación académica, tanto en la Pontificia Universidad Católica del Perú como en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes, en la primera, aprendió las técnicas pictóricas vanguardistas y en la segunda, los principios de la pintura académica; esto sirvió para que la artista de un giro en su trabajo y se aleje gradualmente de la figuración y la temática social para dar paso a un trabajo más introspectivo y en constante búsqueda de una abstracción muy personal a nivel técnico. Aunque el estudio de esta tesis solo abarca el período comprendido desde 1995 hasta el año 2016, la trayectoria de Charo Noriega dentro del abstraccionismo continúa hasta nuestros días, con obras que son inéditas, como resultado de su continua experimentación pictórica.

Debido a su larga trayectoria, la tesista sugiere establecer, dentro de la pintura abstracta de la artista, tres fases pictóricas de acuerdo a la técnica y referentes estéticos evidentes en cada una de ellas: 1.- Fase geométrica (1995-2002), donde desarrolla la técnica del collage y la abstracción geométrica. La forma la asocia a lo metafísico y a diversos tipos de energía existente en el planeta (Imagen 36) . La artista trabajó la técnica del collage durante sus estudios iniciales de arte en la Universidad Católica del Perú, bajo la influencia de Adolfo Winternitz; 2.- Fase lírica (2003-2013), donde empieza su interminable búsqueda por una técnica mucho más similar a la abstracción lírica, donde el color será el elemento principal de su lenguaje pictórico (Imagen 40); y 3.- Fase expresionista (2014 -2016), donde experimentará con el color, adaptando para su empleo, técnicas modernas e innovadoras de aplicación del color a sus necesidades (imagen Imagen 41), como la del pintor alemán Gerhard Richter (Anexo 5.4).

La artista también ha desarrollado el estilo figurativo durante breves períodos; siendo su obra abstracta la más prolífica y la que permite apreciar el desarrollo de su técnica. Las series pictóricas que se mencionan a continuación forman parte de su producción plástica dentro del abstraccionismo.

Tal como manifestó Noriega en una de las entrevistas realizadas con el propósito de la tesis, entre 1993 y 1994 inició la gestación de su primera serie pictórica abstracta, con una sucesión de collages y pinturas -diversas entre sí- que fueron expuestas en París, en el *Centre Culturel de L'Ile Saint Louis* en 1994, la muestra, que llevó por título: *Pintura y collages, Alchimie*, estuvo conformada por 14 trabajos en papel, témpera, óleo y lienzo que luego derivaron en series individuales que fueron exhibidas durante el año 1995 tanto en París como en Lima.

En la exposición *Alchimie II, Azur*, llevada a cabo en la Embajada del Perú en París en 1995, presentó algunas obras por entonces recientes y otras que fueron hechas para la anterior exposición *Pintura y Collages, Alchimie I*. Ese mismo año, realizó dos exposiciones más: una en París, bajo el nombre de *Vaisseaux magnétiques* en la Galería *Mailletz*, donde mostró una propuesta más compleja en su ejecución bajo la técnica del collage con diez obras realizadas en témpera, óleo, cartulina, papel y lienzo; y la otra exposición llamada *Horizontes de espuma*, realizada en la *Galería Cecilia Gonzales* en Lima, Perú.

En el año 1997 presentó en el Museo de Arte Italiano de Lima, bajo el título *Transformaciones e ingerencias de color*, compuesta por 13 obras en óleo sobre lienzo y donde los tonos predominantes son rojos y sienas; una serie muy interesante en cuanto al empleo del color así como en el lenguaje visual. Ese mismo año, presentó en *Galería Cecilia Gonzáles* de Lima, *El cuerpo de la memoria*, la cual constaba de 10 obras (dos de ellas eran dípticos) y en las cuales

se aprecia un antiguo ejercicio como parte de su proceso creativo: la búsqueda de la abstracción en la naturaleza y el empleo de la fotografía para hacer primeros planos, donde destaca la forma abstracta a modo de boceto que luego traslada al lienzo.

En 1999 expuso nuevamente en la *Galería Cecilia Gonzales*, una serie para la cual invirtió el orden de palabras del título de la muestra anterior y la tituló *La memoria del Cuerpo*.

En el año 2002 presentó la muestra *Thaos*, compuesta por 12 obras, en *La Galería*, la cual tomó como referencia algunos elementos de una serie anterior *Transformaciones e ingerencias de color, de 1997* y comenzó a realizar algunas ligeras variantes en su técnica.

En el año 2003, presentó en *La Galería* la muestra de pintura *Mirada nómade*, en la que evidenció cambios en la manera de aplicar el color, un nuevo cromatismo y el retorno a la forma geométrica y a las líneas rectas en la totalidad de las 16 obras expuestas.

La artista presentó en el año 2004, en la ciudad de Montevideo (Uruguay), en la *Sala de Arte Del Paseo*, algunos trabajos suyos en pintura, en la exposición bipersonal *2 visiones de los sentidos*, junto a la escultora peruana Patricia Holguín. Esta exposición fue auspiciada y coordinada paralelamente por la embajada de Perú en Uruguay y *La Galería* de Lima, Perú⁵⁷.

Los lienzos presentados por Noriega, tenían un tratamiento distinto del color, combinó patrones abstractos inspirados en la recargada ornamentación de los mates burilados⁵⁸ con formas y líneas netamente geométricas que se repiten. Asimismo, le dio un significado muy personal y

⁵⁷ Publicado en la sección de arte del portal digital de noticias LaRed21 el 26 de abril el 2004, bajo el título: *Inauguran grabados, esculturas, instalaciones, pinturas / Tres para el miércoles*.
Link: <http://www.lr21.com.uy/cultura/139619-inauguran-grabados-esculturas-instalaciones-pinturas>

⁵⁸ Los Mates burilados son recipientes ornamentales que se elaboran con el fruto de la calabaza y que son decorados con dibujos de la vida cotidiana campesina. Son dibujados y tallados con buril, gubia y el quemado con tizón de quinal o eucapilto. Se elaboran en el Valle del Mantaro (región Junín), el Valle del Huanta (región Ayacucho) y en Lambayeque.

de un carácter universal-espacial a su trabajo abstraccionista, tal como lo afirmó la artista en la publicación virtual uruguaya *LaRed21*, que reseñó su exposición bi-personal:

“Con este conjunto de obras he intentado encontrar la esencia de lo percibido a través de los sentidos, por ello no me he detenido demasiado en la forma aparente, por el contrario, he procurado que las obras en su conjunto se retroalimenten a través de la repetición, el ritmo y la cadencia, recreando como un eco las leyes que rigen la acción del orden cósmico”⁵⁹(LaRed21, 2004, s/p).

En el 2005 presentó en *La Galería* de la ciudad de Lima, su individual de Pintura a la cual nombró: *Non sine numine*. En esta exposición combina la abstracción geométrica con los patrones del arte de la etnia Shipiba de la Amazonía peruana, aquí se aprecia la apropiación y reinterpretación de dichos patrones, estilizados y de sutiles acentos de color en contraste con las tonalidades armónicas sobre el fondo o de la imagen donde va superpuesto.

Cuatro años más tarde (2009), expuso nuevamente en *La Galería* la serie pictórica *Ergo Sum*, en la que experimenta con la fragmentación de la imagen dentro de la abstracción geométrica y, en paralelo, continuó trabajando en otra serie inédita donde la variante predominante era el color y su técnica de aplicación; aunque también, apelará a variaciones de técnicas ya empleadas por la artista en propuestas pictóricas anteriores.

A partir del año 2012 se dedicó a explorar e investigar nuevos referentes, enfocada siempre en la abstracción para sus siguientes series, tales como: *Blue* (2012) serie inédita, la cual, ha sido rebautizada por la artista como *Huella Marina*, inspirada en el mar y, como su nombre lo indica, el color predominante es el azul *cerúleo* combinado con otras gamas de azul como el *ultramar*

⁵⁹ Idem 49.

y el blanco, además de acentos en color plata mediante los cuales Charo Noriega recrea la flora marina.

La serie *Oro* (2014) es otra propuesta experimental de la artista en la que emplea no solo colores metálicos como el dorado y el plateado, sino que también utiliza los bordes de la espátula para crear una suerte de bajorrelieve rasgando la pintura, produciendo un efecto similar al de un punzón.

La serie *Plumaje*, se empieza a concebir a fines del 2015, pero es al año siguiente cuando logra consolidar el concepto, inspirado en los tejidos recamados de plumas de las culturas del Antiguo Perú. Para esta serie, la artista aplica la pintura en dirección horizontal del lienzo, disponiendo los colores uno al lado del otro, luego arrastra con una herramienta o regla de albañil, así como las otras que ella misma confeccionó en cartón o acrílico con la finalidad de lograr un resultado distinto al de la primera herramienta, y con ello demuestra que el resultado final de la obra es parte del azar aunque se trate de un trabajo planificado, sin embargo, lo que también marca la diferencia es el material de la herramienta de aplicación de la pintura.

Aunque algunas de sus obras más recientes han participado en exposiciones colectivas, las series completas no han sido exhibidas en muestras individuales de la artista, por lo tanto son consideradas como inéditas; además, muchos lienzos de las series mencionadas, han sido adquiridos por clientes y coleccionistas de su obra antes de haber participado en alguna exposición. Desde hace algunos años, la artista emplea su cuenta personal de *Facebook* o alguna plataforma virtual de venta de arte para promover su obra, y también sus seguidores suelen visitar su taller y comprar directamente sus propuestas recientes.

Hasta el final de la redacción de esta tesis, Charo Noriega continúa experimentando e innovando en su técnica para crear nuevas propuestas pictóricas, encaminadas dentro de la abstracción.

3.1.- Análisis plástico de la producción pictórica abstracta de Charo Noriega.

Para analizar y comprender la obra de Charo Noriega, debemos remitirnos a la teoría de la abstracción de Vasili Kandinsky, la cual posee algunos principios y elementos de la misma que la artista ha venido aplicando en su producción artística abstraccionista.

Kandinsky, propone un lenguaje artístico abstracto opuesto a la materia y por ende, a las representaciones figurativas. La línea de la forma figurativa e incluso de la geométrica, va desapareciendo y en su lugar, emerge una línea menos rígida y más dinámica. El propone una suerte de *semiótica cromática* en donde la semántica del color servirá como medio de expresión espiritual y subjetivo del artista para transmitir su sentir. Kandinsky propuso en su libro *De lo espiritual en el arte* un significado de cada color dependiendo del matiz: “[...] Si el verde absoluto pierde su equilibrio y asciende al amarillo, cobra vida, juventud y alegría; con la mezcla de amarillo entra en juego una fuerza activa. Al descender en profundidad mediante la intervención del azul, adquiere un nuevo matiz: se hace grave y pensativo” (Kandinsky, 1989, p.71).

La trayectoria de Charo Noriega dentro de la abstracción ha pasado por diversas etapas creativas para poder desarrollar un lenguaje propio a través de la pintura. Desde sus inicios en la no-figuración, empleó la técnica de collage, adhiriendo con pegamento, aquellos recortes de papel pintado sobre un fondo pintado con el mismo tratamiento de pintura, dicho tratamiento de color que es evidente en sus obras y que se asemeja al de la *Grisalla*: técnica pictórica que

consiste en emplear superposición de colores muy diluidos para obtener una textura visual o falso acabado que imita la textura de la piedra empleada en la escultura y cuya aplicación se ha venido dando desde el primer renacimiento, en el período conocido como *Quattrocento*⁶⁰. Aunque en el caso de la *Grisalla*, tal como su nombre lo indica, se obtienen matices en gris; este método de aplicación también permite, como se dice en el “argot” del oficio del pintor: “cocinar el color”, es decir, crear nuevos matices sobre la tela o lienzo y eso es evidente en su trabajo pictórico donde es recurrente ver ese tipo de acabado en fondos y planos geométricos donde el color no es puro, sino que posee diversos matices armónicos y de sutil contraste, producto del empleo de esta antigua técnica de aplicación de la pintura .

Entre los soportes empleados por Noriega para su trabajo pictórico, se encuentran: El papel, la cartulina tipo *canson*, el lienzo y la tela. Hasta aquí hay una pregunta que hacer: ¿Cuál es la diferencia entre lienzo y tela?, aunque suele ser algo confuso para quien no conoce de arte, el lienzo es la tela, generalmente lona, preparada con una imprimación, generalmente con *Gesso* (combinación de un aglutinante combinado con yeso y pigmento blanco o negro) o pintura latex. La tela en cambio es solo eso: una tela, la cual puede ser lona, yute, tocuyo u otros tipos de tela como drill o en su defecto, lona. Otra característica de la pintura de la artista es el empleo de la técnica asociada a la pintura de acción (*Action painting*), como el chorreado (*dripping*), el cual consiste en gotear, derramar o lanzar la pintura con un pincel, envase u otro instrumento que pueda cumplir con dicho fin.

Hay un detalle importante que debe aclararse: equivocadamente se cree que cuando el chorreado es muy fino se le denomina *estarcido* sin embargo, el estarcido es el esténcil empleado en

⁶⁰ Período perteneciente al siglo XV, donde se desarrolla la primera fase del renacimiento italiano.

serigrafía: es la plantilla calada empleada a la hora de aplicar el color pero que permite bloquear en sus partes no caladas que la pintura penetre. En este caso es mejor denominar chorreado o *dripping*, que es un término adecuado y que evitará confusiones con la referida técnica de impresión. El acto de colocar el lienzo con bastidor en el piso, a diferencia de Jackson Pollock, quien solía hacerlo sin bastidor y a modo de performance, y por lo tanto no tiene tanta similitud como en el caso de Noriega; pues dicho acto se da dentro de un ámbito estrictamente privado: solo la artista y el lienzo.

Respecto al tipo de material pictórico empleado en su producción abstracta, la artista inicialmente recurrió a la témpera o su nombre en francés *guaché* y luego en los noventa, la pintura al óleo para posteriormente emplear el acrílico, que según declaraciones de la artista, es menos tóxico para trabajar al interior de su casa taller y su secado rápido le permite trabajar con rapidez, aunque siempre recurre al *retardador* para trabajar sus técnicas de superposición de colores que continua empleando hasta la actualidad.

Para los elementos a analizar en las obras a continuación, se ha tomado en cuenta los elementos plásticos que se puedan aplicar al análisis de cada obra, tales como: el color, la luz, el espacio, la composición, ritmo y secuencia.

3.2.- Características formales

Las siete obras de Charo Noriega que han sido seleccionadas y son objeto de estudio en esta investigación, han sido realizadas en el período 1995-2016, en ellas se puede apreciar el desarrollo de la técnica pictórica abstracta de la artista.

3.2.1- Vasieaux I (1995)

Ficha técnica:

Técnica mixta sobre Cartulina

72.5 x 55.5 cm

Colección Privada

Formó parte de la serie “Canales Magnéticos”.

Descripción de la obra.- Es una obra de orientación vertical y formato rectangular, en la cual ha desarrollado la abstracción con la técnica empleada en el collage aplicado a la pintura. La obra muestra tres campos: las divisiones en sentido vertical de los extremos están pintadas en azul y la central posee un elemento circular en siena con un fondo en negro que consigue contrastar con las forma curva que sugiere una forma cortada cuya área que encierran tiene una pequeña área de azul ; asimismo, tiene pequeñas áreas con textura realizadas en tono azul-blanco distribuido en la parte superior e inferior del campo central de la obra (imagen 36).

Descripción de la técnica de ejecución.- Está elaborada en cartulina tipo cánson en tres tiempos: la primera cartulina pintada en azul aclarado con blanco y sobre la misma se ha adherido otra cartulina pintada en negro y tonos sienas y otra adicional pintada de tinta azul (azul cerúleo y ultramar combinados). Para aplicar el color en cada una, sobre la primera cartulina completamente húmeda, ha superpuesto otra cartulina que al levantarla, logra darle textura y retiraba así el exceso de color (procedimiento que repite en la segunda y la tercera cartulina pintada de azul). Luego, superponía la segunda cartulina en tonos negro y siena ya cortado en la parte central inferior (de forma manual, empleando las manos, descubriendo el color de la primera cartulina, en azul claro, del fondo) sobre la primera cartulina de tono azul claro. Posteriormente, aplicó algunos toques de color empleando la técnica del chorreado o

Dripping para darle un acabado más ligero y en la parte inferior central se aprecia un chorreado en gris azulado además de cubrir los bordes de los recortes laterales superpuestos, consiguiendo así “unificar” las superficies procurando que no se vean los dos planos demasiado separados. Al finalizar, adhiere lateralmente dos franjas rectangulares o planas de la tercera cartulina pintada en azules. Los planos en azul tienen una pintura cuya aplicación no es pareja pues la artista ha combinado tonos de azul superpuestos y difuminados para ambas piezas de cartulina azul laterales, que fueron recortadas y colocados en los extremos de la obra, siendo ambas franjas laterales de menor dimensión que la parte central, y una de las franjas azul del lado derecho, tiene pegado, como una aplicación superpuesta, un retazo de cartulina en siena y negro producto de la perforación inicial o rasgado que se hiciera a la segunda cartulina y cuyos retazos más pequeños también han sido agregados en la parte superior como aplicaciones en contraste con el negro de fondo.

Apreciación plástica.- La obra presenta gamas cromática de azules en primer plano, sienas en segundo plano con acentos en blanco y en azul pastel muy claro y un tercer plano de fondo en negro y gris de matiz azulado. El bloque central de la composición posee dos trazos curvos, lo que le dá dinamismo y acentúa la verticalidad de la composición.

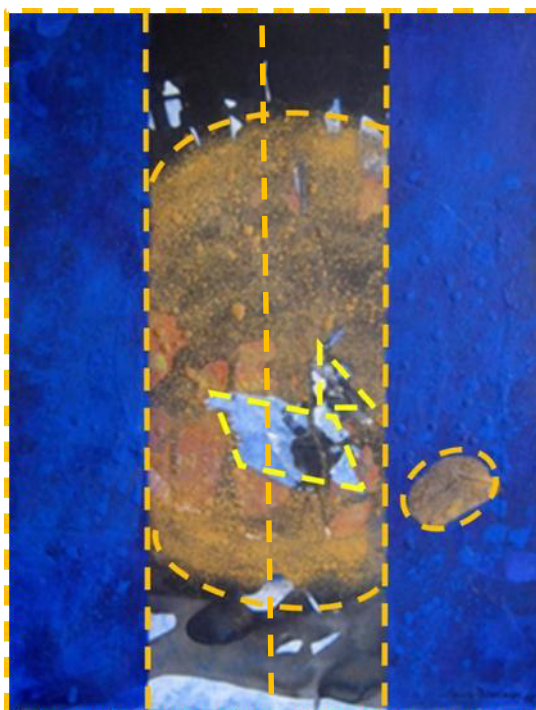
La trama de la composición del espacio está dispuesta en tres divisiones o tercios verticales rectangulares, dos de las cuales están ubicadas en los laterales y contrastan por su color azul además de poseer la misma proporción a diferencia de la parte central que es más ancha. En un segundo plano se aprecia en la parte media del tercio central, una mancha circular en sienas y otras tonalidades de grises y azules en la parte superior e inferior. Esta obra destaca por sus dos planos geométricos rectangulares superpuestos a un segundo plano de colores que sugiere una línea esférica.



**Imagen 36.- VASIEAUX I (1995), Charo Noriega. Colección privada.
Fotografía: Archivo digital de Charo Noriega.**

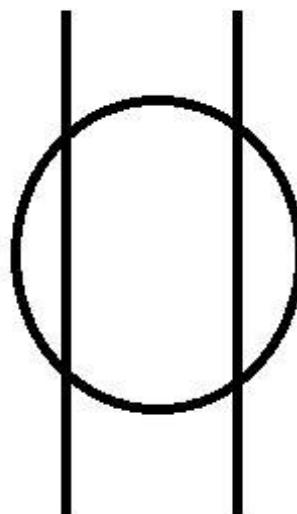
La luz en la obra se concentra en la parte central y se ha logrado por contraste de siena y acentos de luz de blanco y azul pastel muy claro en la parte inferior y superior, que destaca sobre un fondo negro.

Una propiedad de las líneas de las franjas laterales es que, aunque visualmente pareciera que cortan la forma del círculo en la parte central, la vista lo reconstruye por efecto de la memoria visual y además porque las líneas tienen la propiedad de prolongarse más allá de sus límites.



Trama de VASIEAUX I

El ritmo y su secuencia están definidos por los trazos rectos de las aplicaciones laterales y manchas de color que sugieren una forma circular parcial, cortada por los dos planos de líneas rectangulares a los lados. Los tonos fríos en contraste enfatizan la secuencia de líneas rectas y forma.



Ritmo y secuencia de *VASIEAUX I*

El dinamismo de la obra lo dan las tonalidades de siena gracias a las cuales la artista obtuvo una suerte de manchas ovales o circulares que rompen con la estática de líneas rectas de los tercios laterales, tanto por contraste en color y forma, otorgándole movimiento.



Línea dinámica de *VASIEAUX I*

La textura de la obra es el resultado de las técnicas de aplicación de color empleadas por la artista: chorreado y superposición de recortes de cartulina pintada previamente y luego pegada al fondo y el retazo sobrante del recorte lateral incorporado en el área central a modo de collage para generar un sutil contraste, y repitió el mismo procedimiento en el área media y superior de la misma, recortando varios retazos sobrantes de la cartulina pintada pegándola y repintandola.



Detalle de la textura de la obra *VASIEAUX I*

Técnicamente, la intención de la artista ha sido la de otorgar tridimensionalidad visual a la obra, creando 3 planos dimensionales para dar esa percepción dentro de un formato bidimensional como lo es la pintura; asimismo, ha creado un acertado contraste de azules y siena, matizado en amarillo ocre, como tono intermedio y acentos de luz en blanco azulado sobre siena y grises, para conseguir un equilibrio a nivel cromático.

Comentario.- Charo Noriega realizó esta obra en París, pero apeló a lo aprendido con Adolfo Winternitz quien la introdujo en la técnica del collage y de la pintura vanguardista, y por otro

lado también se observan los principios plásticos aprendidos durante su formación en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes.

Esta obra es el reflejo de la conexión de la artista con la naturaleza y el entorno, en esta obra plasma la energía proveniente del agua que ha representado en azules y su relación con la tierra, en tonos sienas y grises. Todo lo vivo está conectado.

La artista recurre a la forma circular pero cortada parcialmente para representar lo imperfecto en lo natural. Los cortes y acentos de color agregados de manera superpuesta dan la idea de imperfecciones y por ende su mensaje sería que no existe la perfección absoluta ni siquiera en la naturaleza.

3.2.2.- Sin título (1997).

Óleo sobre lienzo

120 x 150 cm

Colección Privada

Es una obra abstracta que fue exhibida como parte de exposición bipersonal denominada: "Transformaciones e ingerencias de color", llevada a cabo en el año 1997 en Lima, en el Museo de Arte Italiano.

Descripción de la obra.-Es una pintura de formato horizontal, su proyección es diagonal, con manchas resultantes del manejo de color realizado por la artista. La técnica empleada es la superposición de colores mediante la aplicación capa por capa a modo de veladura, y algunas

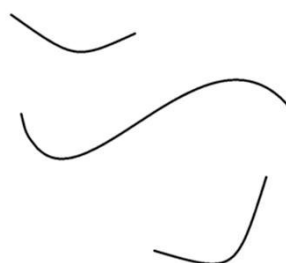
manchas como elementos visuales que se obtiene aplicando y luego retirando el exceso de la pintura al óleo con otra tela (Imagen 37).

En la composición hay dos manchas oscuras que destacan dentro de la obra al estar ubicadas en dirección diagonal desde el área superior a inferior, de izquierda a derecha.

La paleta de colores empleados como base consta de capas en verde, sobre las cuales aplica veladuras en amarillo de Nápoles, amarillo ocre, amarillo de indias y sienas, superponiendo en ellas una veladura en siena tostada.

Descripción de la técnica de ejecución.-El procedimiento llevado a cabo en la ejecución se inicia cuando la artista pinta la tela con una base de color y varias capas de color para posteriormente colocar el lienzo en el piso y agrega un color encima bajo la técnica del chorreado y luego, superpondrá otra tela de la misma dimensión para, cuando al levantarla en dirección diagonal, desde el ángulo inferior derecho al ángulo superior, cree textura con la pintura, por efecto de la acción de levantar el lienzo superior izquierdo (semejante al procedimiento empleado en la técnica de la monotipia).

Apreciación plástica.- En esta obra se aprecia el desarrollo de un ritmo dinámico marcado por el trazo o huella que va dejando consigo el chorreado de la pintura, que permite que los elementos visuales se desplacen siguiendo una secuencia: línea curva semicircular, curva en forma de “S” horizontal y Líneas curva semicirculares.



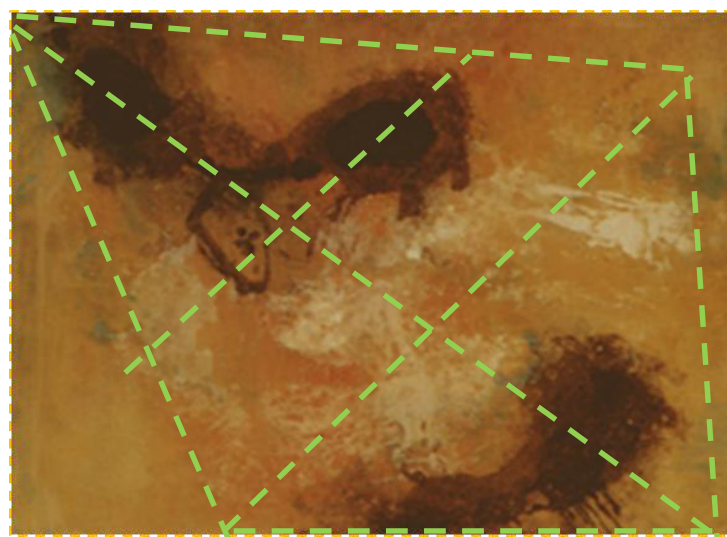
Ritmo y secuencia de S/T (1997)



Imagen 37.- *S/T.* (1997). Fotografía: Archivo digital de Charo Noriega

La trama muestra que la composición tiene un eje de línea diagonal que divide el lienzo en dos partes y en cada una de ellas se hallan dos grandes manchas de color siena tostado en color plano y diluido, cuyas disposiciones son triangulares opuestas y se encuentran a ambos lados de la diagonal bisectriz sobre un fondo amarillo ocre, en cuya parte central se aprecia el color blanco zinc parcialmente diluido.

En la parte central de la obra, la artista ha aplicado una mancha en blanco muy diluido a modo de sutil iluminación.



Trama de S/T (1997)

El dinamismo de la obra se aprecia en las líneas curvas y formas ovales de las manchas de color en siena y del blanco a modo de curva ondulante.



Dinamismo de S/T (1997)

Comentario.- En la composición hay dos manchas oscuras que destacan, estas están ubicadas en dirección diagonal superior e inferior y aportan equilibrio visual. En esta obra, el trabajo responde no solo a una fase de experimentación sino también, a su filosofía de vida que relaciona al artista con el entorno y bajo sus creencias. El empleo de tonos sienas y ocre que definen esta serie, aportan un sentido asociado al color elegido, que según la propuesta de Noriega, está conectado a la tierra. A diferencia de la propuesta anterior, Charo Noriega se ve inmersa en una serie cada vez más lírica y menos geométrica.

3.2.3.- Agitada, pero insumergible (2002)

Tríptico

Óleo sobre lienzo

137 x 67 Cm. (cada lienzo)

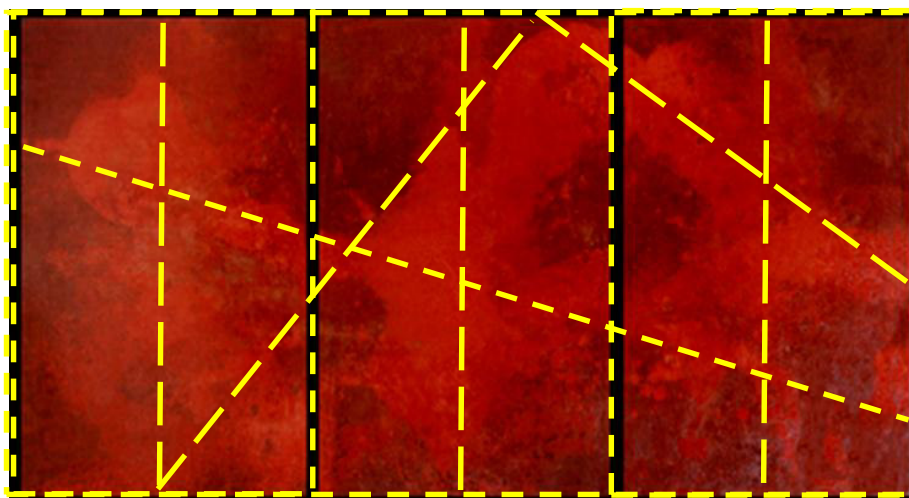
Es un tríptico que formó parte de la exposición “*Thaos*”, llevada a cabo en “*La galería*” de San Isidro en el año 2002 (imagen 38) .

Descripción de la obra.- Los tres lienzos del tríptico tienen forma vertical, aunque en conjunto nos den la sensación de forma horizontal. La proyección de las manchas de color rojo del centro (superpuestas sobre tonalidades roja oscuras) de cada lienzo es horizontal, y se aprecia que hay una unión entre sí, convirtiéndose en sola mancha continua que la artista ha conseguido con técnicas vanguardistas de aplicación del color.

Descripción de la técnica de ejecución.- El procedimiento de ejecución de la pintura es el mismo que el empleado en la serie anterior: coloca el lienzo preparado y previamente pintado

con un color base de fondo y otros colores superpuestos difuminando a medida que los va aplicando y una vez seco, para ello empleó el azul, el verde y rojo, como colores de base; luego, coloca el lienzo en el piso, al cual le agregará, bajo la técnica del “chorreado”, pintura en tono ocre en dirección vertical, y luego encima superpondrá otra tela de la misma dimensión preparada con los mismos colores de base que la anterior, en una determinada dirección, para cuando al levantarla, se cree una textura debajo de ésta. Del mismo modo, empleará un tercer lienzo, presionándolo sobre el segundo, dando como resultado una sensación de continuidad de la mancha, producto del chorreado en cada lienzo, formando una unidad al unirse los tres. Luego finaliza aplicando una veladura final sobre cada lienzo en rojo Carmín de Garanza.

Apreciación plástica.- Respecto a la trama de la composición, aunque cada lienzo individualmente posee una orientación vertical a modo de tres rectángulos iguales en proporción, sin embargo, dentro de la composición del tríptico posee una proyección horizontal.



Trama de *AGITADA PERO INSUMERGIBLE* (2002)

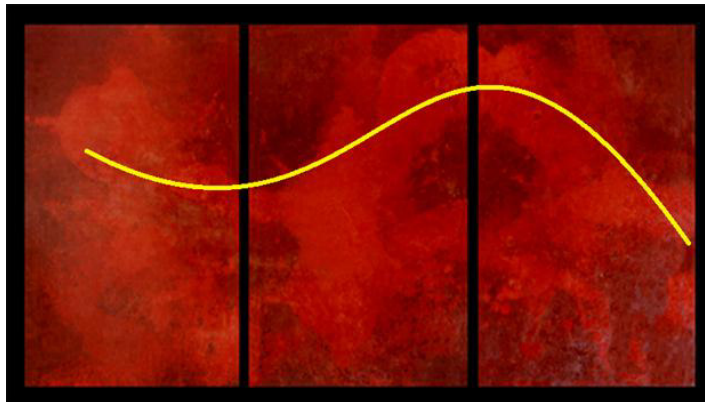


Imagen 38.- *AGITADA PERO INSUMERGIBLE* (2002). Fotografía: Archivo digital de Charo Noriega

La artista ha empleado la técnica del chorreado y la veladura final en esta serie.

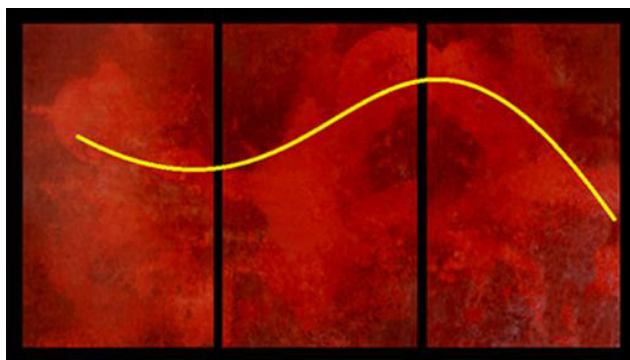
En lo concerniente al aspecto cromático, la artista aplicó cuatro colores, los tres primeros como base: azules, verdes, ocre y una veladura en rojo carmín de garanza.

Respecto la línea de movimiento o línea dinámica, se observa que esta es curva y se extiende horizontalmente a través de las tres piezas relacionadas entre sí.



Línea dinámica de *AGITADA PERO INSUMERGIBLE* (2002)

Su ritmo y secuencia se dá a través de la línea curva ondulante fraccionada.



Ritmo y secuencia de *AGITADA PERO INSUMERGIBLE* (2002)

Comentario.- En este trabajo, la artista asocia el color rojo al fuego como elemento natural. También se aprecia la continuidad en la línea del chorreado que destaca por ser el último color agregado, sobre el cual la artista ejerce presión sobre este con otro lienzo y así sucesivamente

hasta que la impresión estilo monotipia permitirá que haya esa continuidad en la disposición de las manchas en los tres lienzos. Esta técnica, con sus ligeras variantes, continuará siendo usada por la artista hasta entrado el siglo XXI.

3.2.4- Sin título(2009).

Acrílico sobre lienzo

120 x 200 Cm.

Colección privada

La obra está inspirada en una anterior serie de Noriega: “Thaos”, pero con variantes en cuanto al color empleado y su método de aplicación.

Descripción de la obra.- es un díptico de formato rectangular horizontal. Los dos lienzos que componen la obra son cuadrangulares y van uno al lado del otro. La forma de cada lienzo es cuadrangular, pero el conjunto es rectangular (imagen 39). Tiene tonalidades oscuras como colores de fondo y sobre éstas se aprecia una mancha de gran tamaño que domina casi todo el fondo de ambos lienzos del díptico en tonos intermedios y claros del ocre amarillo. La luz en la obra se aprecia como toques sutiles en color claro sobre el fondo, en la parte superior central de ambos lienzos; pero no es muy perceptible debido a que el color se ha oscurecido por acción de la combinación con el negro. En el lienzo de la izquierda se aprecia dos manchas pequeñas en línea curva y en el de la derecha una mancha de mayor tamaño, también curva y que se extiende ligeramente por efecto de la técnica de ejecución de la aplicación del color, realizada por la artista.

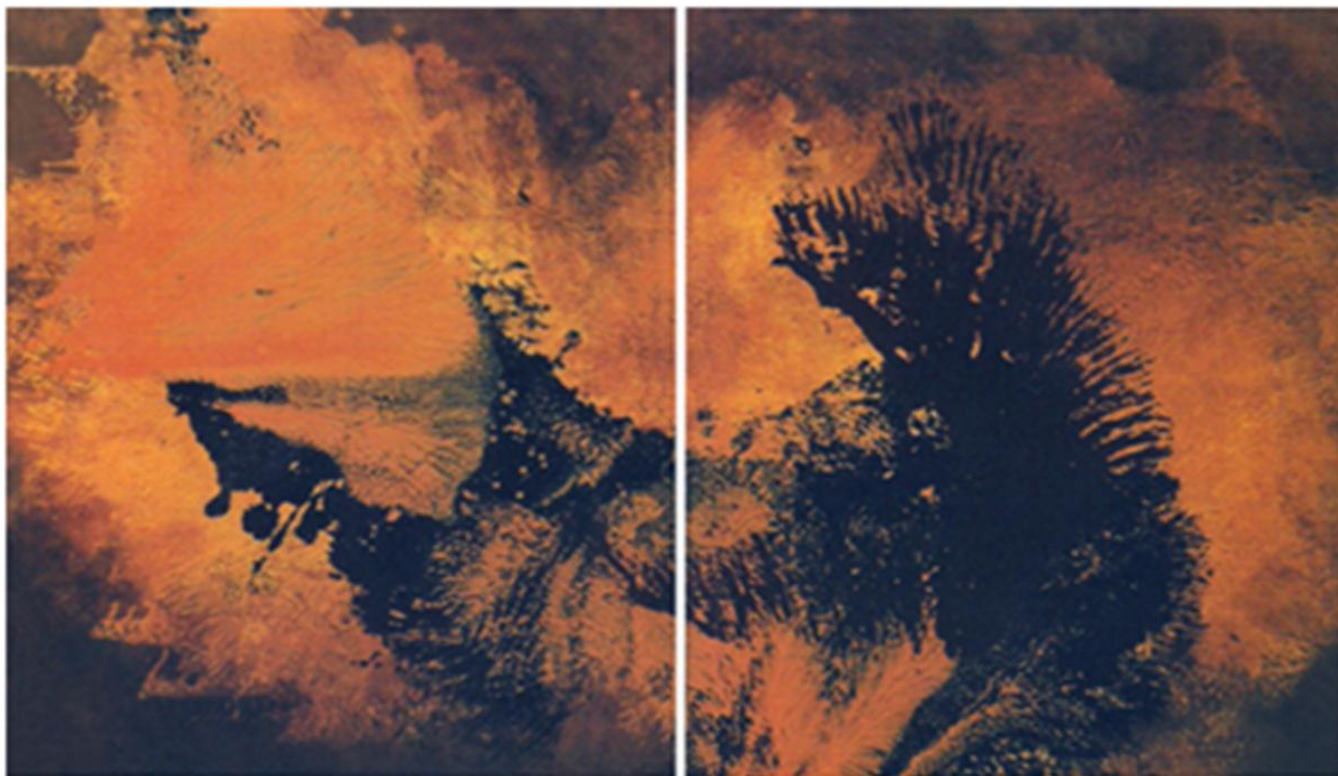
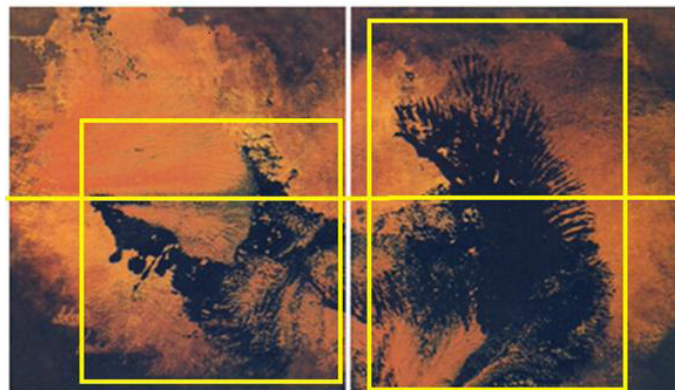


Imagen 39.- S/T. (2009). Díptico. Fotografía: Archivo digital de Charo Noriega.

Descripción de la técnica de ejecución.- El color está superpuesto en capas (bases frías en turquesas, verdes con amarillo y el negro velado tanto para la serie Thaos como para la siguiente serie) superponiendo al final una veladura en color amarillo indio, con un acento de negro aplicado bajo la técnica del chorreado y ha usado dos lienzos vírgenes, sin ninguna imprimación y de distinto tamaño, para cada parte del díptico, agregando en cada uno un color determinado y al igual que la técnica de la monotipia para trasladar el color al otro lienzo del díptico y poder crear una secuencia.

Al igual que en otras series abordadas en esta tesis, la artista recurre al método de la pintura de acción para la aplicación del color, el cual consiste en colocar el lienzo en el piso y trabajar durante la mayor parte del proceso de esa manera debido al formato grande del mismo y por la comodidad que le permite el poder desplazarse alrededor de todas las áreas del lienzo.

Apreciación plástica.- La trama del espacio compositivo está dispuesta como dos formas geométricas, en el primer lienzo se aprecia un espacio cuadrado que ocupa la zona lateral izquierda; en cambio el de la derecha, ocupa un espacio rectangular y vertical.



Trama de S/T (2009)

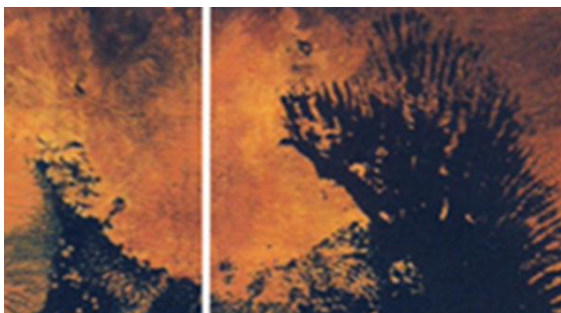
Aunque ambos lienzos del díptico tengan manchas negras en su parte central, es evidente que el de la derecha tenga más peso visual que el de la izquierda. Al unir ambo lienzos, el acentuado contraste de negro con la calidez de amarillos y sienas, permite que destaquen las manchas oscuras, aportando equilibrio tonal a la composición.

El ritmo y la secuencia están determinados por líneas curvas que siguen una secuencia continua que unifica los dos lienzos y que va en dirección horizontal y vertical.



Ritmo y secuencia de S/T (2009)

Respecto a la textura, esta se da como un relieve debido al efecto de la técnica empleada que se asemeja a la monotipia pero que al retirar el otro lienzo colocado encima, este se retira de una manera distinta, corrugando el lienzo con un movimiento manual para poder crear una nueva mancha y por ende, una nueva textura que difiere de las anteriores propuestas analizadas en esta tesis.



Detalle de la obra S/T (2009) donde se puede apreciar la textura de la pintura.

Comentario: esta obra si bien posee algunas características similares a anteriores trabajos de la artista, nos permite ver algunos cambios en su técnica, pues incorpora contrastes más acentuados y tonalidades con las cuales la artista va a representar al viento en este caso y que permiten distinguirlo de sus trabajos anteriores porque emplea el negro en mayor proporción y por ende los colores toman un matíz mucho más oscuro por ser éste el color predominante como base y en primer plano.

A diferencia de trabajos anteriores, ahora se aprecia un color menos vibrante y apagado, además de variantes en su estilo de manchado en cuanto al movimiento de la mano al retirar el otro lienzo, lo que crea un nuevo diseño y una nueva textura.

En esta ocasión, la artista ha asociado el color con la tierra, generadora de vida y que forma parte de su cosmovisión, teniendo en cuenta que la artista se inclina hacia la doctrina taoísta⁶¹, derivada del budismo, que la conecta con el entorno y que es también similar a la cosmovisión andina que rinde tributo a las fuerzas y seres de la naturaleza y del universo.

⁶¹ Sistema filosófico que se originó en China bajo las ideas del filósofo Lao Zi (siglo VI a.C.); se caracteriza por la creencia de una conexión solidaria entre la naturaleza y el hombre, debido a que ambos se complementan perfectamente.

3.2.5.-Huella marina (2012)

Acrílico sobre lienzo

97 x 162 Cm.

Colección particular.

Este lienzo perteneciente a la serie inédita "*Huella Marina*", fue elaborado bajo la técnica de acrílico sobre lienzo, ha sido expuesto anteriormente y permaneció en casa de la artista hasta el año 2015, cuando fue adquirido por un coleccionista particular (imagen 40).

Descripción de la obra.- Es de formato vertical y posee gamas de color azul en su totalidad y en la parte central posee una mancha en forma de espiral semejante a la flora marina resaltada en plateado. Tal como su nombre lo indica, el mar y su flora sirvieron de referencia para la planificación de la ejecución de esta obra.

Descripción de la técnica de ejecución.- la artista ha aplicado con brocha ancha, el color azul *Ptalo* como color base y sobre éste adicionó *azul cobalto*. Después ha chorreado el azul ultramar combinado con blanco y luego la mancha central espiralada en plateado. Sobre este con otro lienzo del mismo tamaño ha ido retirando el color. Para lograr efectos ha refinado algunas líneas con ayuda de un pincel cuando fue necesario.

Apreciación plástica.- La luz en esta obra se observa en la parte central del lienzo, donde se aprecia una luminosa mancha de contraste de gris plateado y blanco que se extiende en espiral.

El peso visual de la obra está centrado en el manchado de color gris plateado claro que ocupa un primer plano central dentro de la obra en contraste con el fondo en azules permitiendo que destaque por su luminosidad.

La línea curva y en diagonal del gris plateado le da mayor dinamismo a la obra y rompe con la verticalidad del formato y del fondo de la pintura.

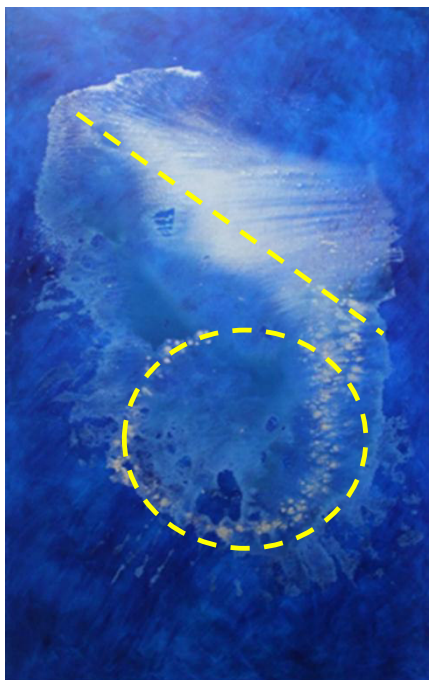


Linea dinámica de Huella Marina(2012)



Imagen 40.- *HUELLA MARINA* (2012). Fotografía: Archivo digital de Charo Noriega.

En la trama se aprecia el predominio de la línea curva circular en la parte inferior, y de la línea diagonal en la parte superior de la forma abstracta del lienzo.



Trama de Huella Marina (2012)

La textura que se puede apreciar depende de la manera cómo se ha retirado el lienzo superpuesto. Cuando la pintura secaba muy rápido (por tratarse de acrílico) le aplica retardador de secado para tener el tiempo de poner el otro lienzo (con bastidor, como en todas las obras anteriores) y crear un tipo de relieve o textura.



Detalle de Huella Marina (2012)

Comentario.- Esta obra es un trabajo de experimentación de la artista, quien aunque tuvo como referentes la flora marina y el mar, no siempre lo que la motiva no sea precisamente el tema, sino la oportunidad de continuar experimentando su técnica de aplicación del color y conseguir formas, texturas y nuevos matices en su pintura que le permitan ir cambiando gradualmente hasta conseguir un resultado distinto y un sello más personal.

Esta obra refleja un cambio interesante dentro de la trayectoria de Charo Noriega, que se aprecia no solo en el resultado sino también en los colores empleados, pues aunque el azul pertenece a la gama de los fríos, la artista combina el azul cerúleo con ultramar y permite que el resultado sea un tono más vibrante y en contraste con el gris plateado (que por su tonalidad clara pareciera que fuera blanco).

3.2.6.- Huella dorada (2015)

Acrílico sobre lienzo

60 x 50 Cm.

Colección privada

Se trata de una obra que forma parte de una serie inédita, esta ha sido exhibida en una exposición colectiva organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Arequipa (Perú), como parte de una exposición en el año 2015 (imagen 41).

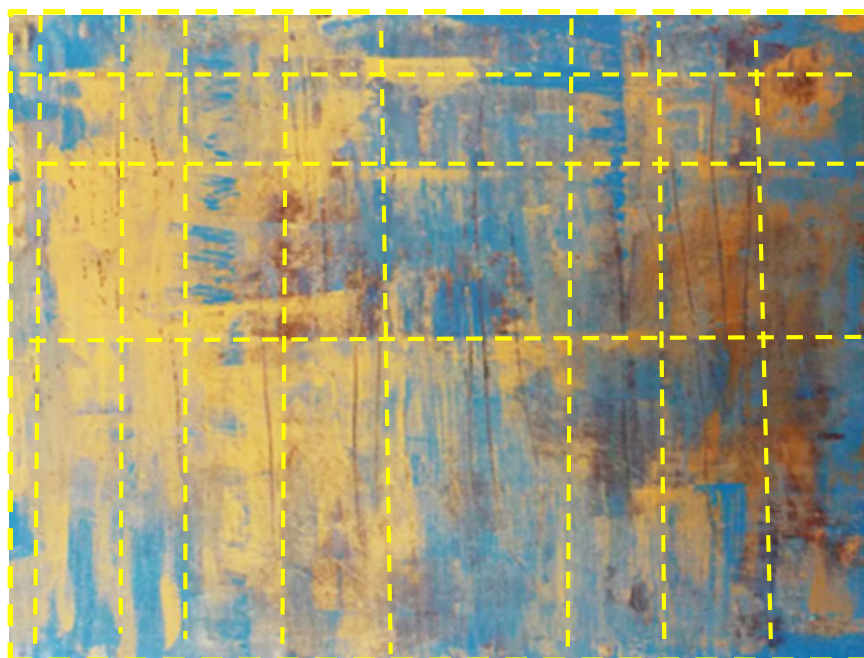
Descripción de la obra.- Es una obra abstracta de orientación horizontal donde los colores predominantes son el azul cerúleo y el amarillo ocre dorado. En la obra se muestra de forma continua una textura de color, a modo de rasgado, que se observa a lo largo y ancho del lienzo.

Descripción de la técnica de ejecución.- La técnica empleada es la misma que ha venido empleando la artista desde sus inicios en la abstracción, superponiendo colores como base del fondo, pero en esta oportunidad experimenta con el color metálico dorado en contraste con el azul cerúleo, disponiendo la pintura en líneas horizontales y arrastrando la pintura de forma vertical con una herramienta de albañilería, que le da un resultado que difiere de sus anteriores series, así mismo, empleará la espátula no solo para agregar color a espacios en blanco sino también dará una textura en relieve a su obra empleando el borde de la espátula para rasgar la pintura (sin dañar el lienzo) lo que da un resultado similar al esgrafiado. Esta técnica nos remite a Gerhard Richter (Alemania, 1932), pero con ciertas variantes por parte de Charo Noriega, quien emplea herramientas de un tamaño mucho menor al del sistema empleado por Richter, además de trabajar sus lienzos en el piso y no como el artista alemán, quien lo realiza colocando el lienzo verticalmente sobre una pared.

Entre los colores empleados, la artista aplica como color base de siena superponiendo luego el azul cerúleo con ocre amarillo y dorado con una brocha y luego aplicaba capas de color con espátula-cuchillo⁶² (para el efecto de rasgado que tiene dicha pieza) y una “veladura en seco” en tono ligeramente blanco.

Apreciación Plástica.- La trama tiene una composición donde se observan la rigidez y lo recargado de trazos rectos, dispuestos mayormente en forma vertical. Se distinguen dos espacios rectangulares que ocupan todo el lienzo incluso cuando se toma como referencia el eje horizontal del formato. La trama está compuesta por 3 líneas horizontales y 8 líneas verticales.

⁶² Espátula-cuchillo es una herramienta empleada en pintura artística para la aplicación de la pintura en el lienzo, que fusiona las características similares a una espátula y un cuchillo.



Trama de *Huella Dorada* (2015)

Respecto al movimiento, éste mantiene un compás marcado por las líneas rectas. Los trazos verticales se alternan con los trazos horizontales en la parte media del lienzo, y el contraste de color contribuye aún más a darle ritmo por alternancia cromática.



Ritmo y alternancia de "*Huella Dorada*"(2015)



Imagen 41.-*HUELLA DORADA* (2015). Fotografía: Archivo digital de Charo Noriega.



Detalle de la obra "Huella Dorada"(2015)

Comentario.- Esta obra igualmente es parte de un estudio de la artista por encontrar nuevos métodos de tratar la pintura. A medida que pasa el tiempo y desarrolla una nueva propuesta dentro de su técnica pictórica, cada vez se va adentrando hacia una abstracción mucho más expresionista.

3.2.7.-Plumaje (2016)

Acrílico sobre lienzo

150 x 120 C.m.

Colección de la artista

Esta obra abstracta es parte de una serie, también inédita, a la que la artista ha denominado como "Plumajes" (imagen 42).

Descripción de la obra: el efecto resultante de su técnica en este caso, produce la sensación de hilos de telas desgarradas, o de plumas ensambladas en tejidos; sin embargo, al emplear herramientas más grandes y variando el material para confeccionarlas (las herramientas) para aplicar el color se va a notar un cambio en la direccionalidad de su obra (diagonal, horizontal, vertical) consiguiendo pasar la pluma al textil y luego al paisaje de piedras y cantos rodados.

Descripción de la técnica de ejecución: En cuanto a los colores empleados, la artista apela a los contrastes en tonos cálidos y fríos. Primero, la artista procede a aplicar los colores rojo, azul, amarillo y siena, directamente del tubo de color, de manera horizontal uno al lado del otro, sin emplear un color como base (imagen 43).

El trabajo en el piso de Charo Noriega está identificado entre las técnicas empleadas por la corriente denominada *action painting* a través del cual, la artista realiza una acción recurrente al iniciar su trabajo abstracto: Un ritual que consiste en colocar un gran plástico como base protectora del suelo. Ubica las mesas estratégicamente para no tropezar y que todo esté a su alcance, tanto sus herramientas como las pinturas y demás insumos artísticos. Luego, debe enfrentar el lienzo colocado en el piso. La artista por lo general no usa pinceles sino brochas. Una excepción es cuando realiza veladuras, para las cuales utiliza pinceles de marta tropical, para no dejar huella durante el acabado. En el caso de usar espátulas, por lo general son de tipo “cuchillo” o las fabrica ella misma, pues no existen espátulas de grandes dimensiones para trabajar los diversos tamaños de lienzo que ella emplea. Nunca usa pinceles muy delgados. El resultado final de su obra dependerá de las dimensiones de la herramienta empleada, la dirección de la aplicación del color de acuerdo al sentido que le imprime a la herramienta. Luego, procede a arrastrar la pintura de manera contraria al sentido de su aplicación, es decir, en forma vertical. Los colores irán superponiéndose unos con otros por acción del arrastre de los mismos por la



Imagen 42.- *PLUMAJE* (2016). Archivo digital de Charo Noriega.

herramienta y la dirección opuesta a su aplicación. Los espacios en blanco del lienzo que no estén pintados los deja tal cual, con la imprimación a la vista. Para finalizar la obra, la artista le dará un acabado de veladura en color rojo muy diluido. La luz o punto de luminosidad lo darán mínimos acentos en blanco.

Nuevamente, esta forma de trabajo de Charo Noriega nos remite al procedimiento de la técnica de aplicación del color de Gerhard Richter, salvo algunas diferencias en aspectos referidos a la temática y dimensiones de la herramienta con respecto al pintor.

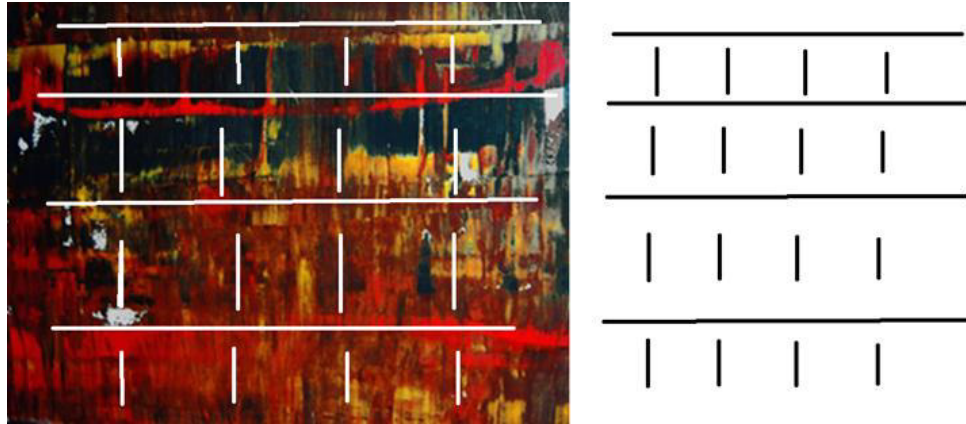
Apreciación plástica.- La trama observa una composición y proyección horizontal, de líneas rectas, como si fuesen tres niveles o espacios rectangulares lo que contribuye a minimizar la dirección vertical de las líneas más cortas, producto de la huella del arrastre del color por parte de la herramienta.



Trama de "Plumaje"(2016)

El ritmo y la alternancia lo determina el color y su disposición en el lienzo (vertical -horizontal).

La alternancia del color otorga dinamismo a la obra.



Ritmo y alternancia de 'Plumaje'(2016)

Respecto a la textura, esta es visual pues no tiene mayor relieve debido a la técnica de arrastre del color empleado que aprovecha al máximo el color sin dejar excedentes en la tela.

Comentario.- Es un acrílico sobre lienzo que difiere del anterior en cuanto a técnica de aplicación del color y ha sido logrado en base a herramientas de albañilería y algunas creadas por la artista en materiales como cartón y acrílico, un buen resultado lo que permite confirmar que la trayectoria en la abstracción de Charo Noriega es de constantes cambios que progresivamente definieron y continuarán definiendo sus variadas propuestas a través del tiempo.

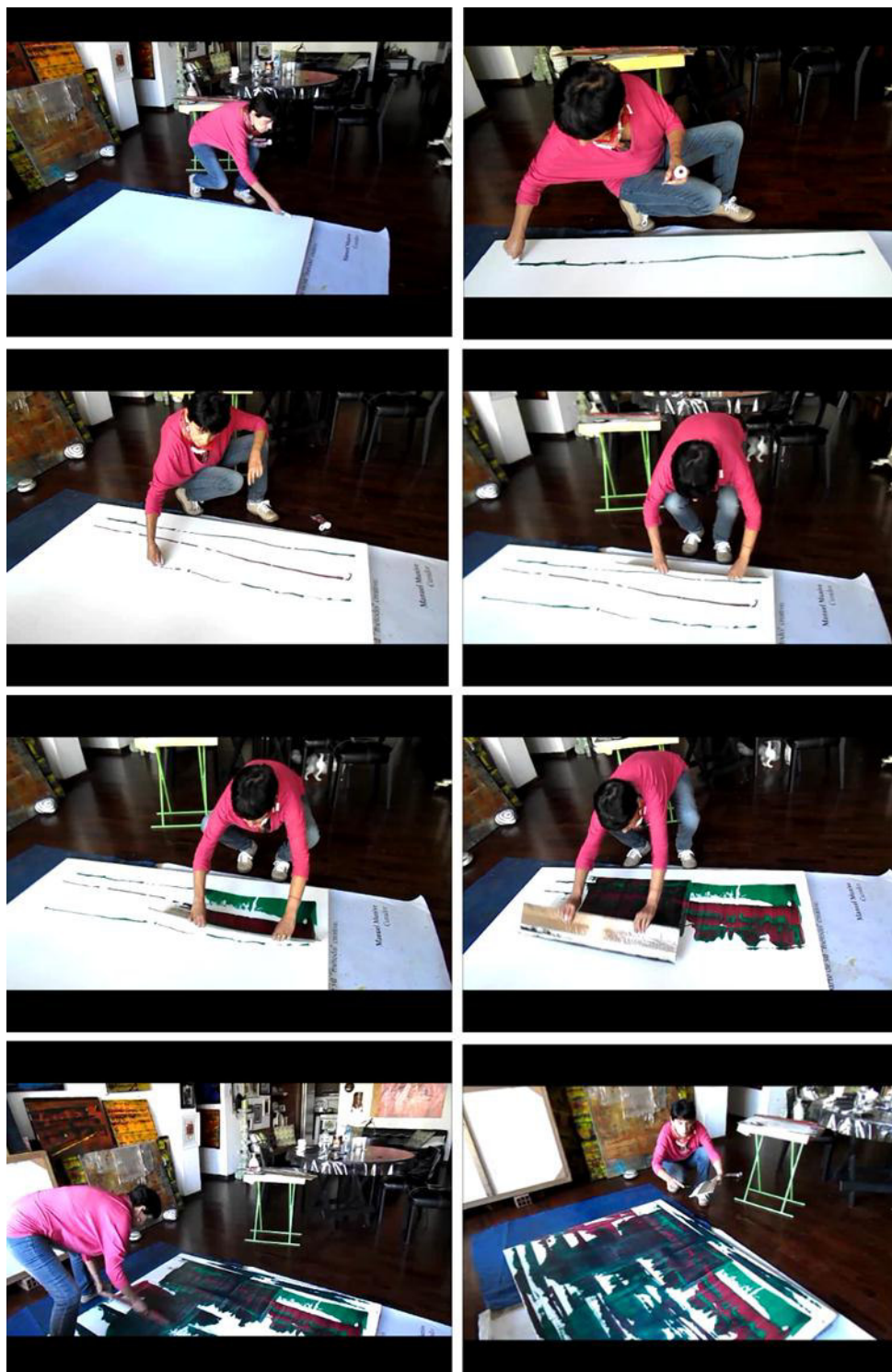


Imagen 43.- Fotogramas extraídos de un video grabado por Rosa María Vargas Romero en enero del 2016, en el cual, Charo Noriega explica el proceso de ejecución de su obra, la misma que forma parte de la serie inédita titulada *Plumajes*: la artista coloca el lienzo preparado en el piso y aplica los colores directamente del tubo de acrílico, los cuales coloca en dirección horizontal, en líneas paralelas, para luego comenzar a "arrastrar" o "jalar" el color con una herramienta elaborada en cartón con bordes forrados en cinta *Masking tape* en dirección opuesta a las líneas de la pintura aplicada. Continúa agregando la pintura en la misma dirección y arrastando en dirección contraria hasta que consigue extenderla en la mayor parte del lienzo y posteriormente, con la ayuda de una espátula pequeña, rellena con pintura excedente, los espacios en blanco para luego dejar secar el lienzo y continuar con el mismo procedimiento con otros colores que va a superponer repitiendo el mismo método de aplicación de la pintura.

3.3.- Análisis crítico

En toda la producción abstracta de Charo Noriega se advierte el gusto por la experimentación. Su trabajo es el resultado de su constante búsqueda por innovar a nivel técnico. Para la artista el poder desplazarse alrededor del lienzo es importante como acción básica e imprescindible para el procedimiento de aplicación de la pintura, porque además del desplazamiento que requiere la ejecución de su obra, le permite visualizarla para trabajar con mayor facilidad y libertad al emplear las técnicas del chorreado y estarcido sobre el lienzo que se ubica horizontalmente sobre el piso.

En sus series abstractas más recientes (entre el 2015 y el 2016), la artista repite “el ritual” que ha empleado en otras series (apelando al *action painting*): colocar el lienzo en el piso, luego aplicar con el pincel un color de base y para ello debe movilizarse alrededor de la obra para realizarlo, y superponer veladuras de colores para crear nuevos matices pero con la salvedad de que en esta oportunidad, la aplicación del color tiene una variante, porque es aplicado directamente del tubo formando líneas cromáticas con cierta distancia una de otra y en dirección horizontal o vertical (según lo tenga previsto), posteriormente emplea herramientas de albañilería, como una regla propia del tarrajeado de paredes cuyo filo metálico cubre con cinta *masking tape* para evitar rasgar el lienzo y también crea otras empleando cartón, acrílico y la cinta antes mencionada, partiendo del modelo de la herramienta de albañilería, con las cuales arrastrará las líneas de color aplicadas sobre el lienzo, creando diversas texturas y cuyos resultados no siempre serán idénticos debido a la variación del material empleado en su confección, es decir: cuando tiene con filo metálico es mucho más rígida mientras que una artesanal de cartón y masking tape es más flexible y por lo tanto, las texturas obtenidas con la primera herramienta no serán las mismas si empleáramos la herramienta artesanal (imagen 44).



Imagen 44.- Fotografía de las herramientas empleadas por Charo Noriega en su reciente serie inédita “*Plumajes*” del año 2016 que posee la artista en su taller. En la parte superior de esta fotografía se puede observar la regla de albañilería y las confeccionadas por la artista en cartón y masking tape, espátulas y pinceles de la artista. Fotografía: Rosa María Vargas R.

3.4.- Interpretación:

La realización de una obra para Noriega constituye casi un “ritual”: cuando trabaja con grandes superficies, el “motor” de su herramienta es el cuerpo completo y por lo tanto, hay una fuerza intensa que genera un elevado nivel de energía. En su trabajo se da una suerte de “eterno retorno”, la artista pasa por diversas etapas artísticas y por ende su visión es radial (en su recorrido encuentra “pistas” o referentes que deja momentáneamente para concentrarse en lo que está trabajando en ese momento y que luego retoma. En su lenguaje hay aspectos que le interesan particularmente, tales como: la textura, la línea y los contrastes de color utilizando el negro (en el arte no existe el negro como color puro, porque académicamente el negro es la

suma de los colores cuando se mezcla o “cocina” el color). Su obra responde a estímulos que no pueden ser expresados con las mismas herramientas, por consiguiente se da el cambio de las mismas y por ello, el aparente “cambio de estilo”. Cuando varía la posición y la direccionalidad, el resultado no es producto del azar, pues ella ha preparado la composición desde el inicio, (aunque en ocasiones surjan imprevistos que la artista conserva y que otorgan ligereza al trabajo), como una suerte de “Azar controlado”. Cada uno de estos aspectos poseen alguna relación con el concepto que la artista desea tratar en su trabajo, sea este planificado o producto del azar, lo que resulta coherente en su manera de aplicar el color y la asociación posterior al contexto preconcebido.

La artista otorga a su obra una atmósfera mística y recurre para ello a concepciones del misticismo universal dentro de su investigación, toma como punto de partida la cosmovisión andina ancestral y la filosofía budista. Noriega conceptualiza su obra pictórica a través de la abstracción, construye su propio lenguaje visual, bajo un concepto con elementos asociados a lo natural proporcionándoles un contexto que va desde lo etéreo hasta la expresividad mediante una paleta con alta vibración cromática, con la que expresa su propia cosmovisión del mundo, la cual implica una conexión entre el ser y la naturaleza y por ende, lo ha venido plasmando en toda su producción abstracta y en algunas series figurativas: el color está asociado a las fuerzas de la naturaleza: el rojo simboliza el fuego, la energía vital, el azul representa el agua, la conexión de la energía del agua y los campos magnéticos, el siena simboliza la tierra y el verde la vida y la vegetación. Todos en mayor o menor proporción poseen una relación con la propia filosofía de vida de la artista, basada en el budismo en su vertiente taoísta.

El comportamiento del material al ser “modificado” por la herramienta es otro factor importante dentro del desarrollo de su última serie inédita realizada.

Conclusiones

1.- Pese a existir referentes de la abstracción pictórica dentro del arte contemporáneo peruano, fueron las técnicas artísticas vanguardistas aprendidas con el austriaco-peruano Adolfo Winternitz, el contacto con la pintura de Gerhard Richter y el cambio de contexto geográfico y social durante su viaje a París, los factores decisivos para el desarrollo de su obra pictórica abstracta, la misma que posteriormente ha continuado al regresar al Perú; aunque ocasionalmente haya elaborado alguna serie figurativa.

2.- La mayor parte de su producción artística es abstracta y no guarda similitudes técnicas ni estilísticas con sus contemporáneos ni sus predecesores en el Perú. No siendo así en el caso de los pintores europeos, dado que con Winternitz aprendió la técnica del *collage* y el vitral (de tendencia abstracta) pero que pudo aplicarlo a su trabajo personal como artista, aproximadamente 20 años después, en 1995. Y para su más reciente fase pictórica en la abstracción en la cual su dos ultimas series presentadas poseen cierta influencia del artista Gerhard Richter pero con diferencias en las dimensiones de las herramientas, pues las de Noriega son más pequeñas a comparación de Richter que también trabaja grandes formatos pero con herramientas de la misma dimensión que el lienzo donde va a pintar.

3.- El denominador común de todas las series pictóricas abstractas de Charo Noriega es la importancia del color y su respectiva aplicación, lo que significa que la técnica, el tipo y material la herramienta son los elementos que le permiten desarrollar de manera efectiva su trabajo dado su buen manejo u “oficio” dentro de esta corriente estilística apelando a la técnica del

chorreado y a la pintura de acción como parte de su forma de trabajo en la abstracción pictórica y, el material con el cual esta confeccionada la herramienta, ya sea adquirida, adaptada o creada por la artista, va a ser decisivo en el resultado final de su pintura. Del mismo modo, su cromatismo está asociado a la filosofía de influencia taoísta y refleja su cosmovisión personal acerca de la relación armónica del hombre con los elementos de la naturaleza tales como, el agua, la tierra, el fuego y el viento cuyos colores característicos se aprecian como elementos de la composición de su obra.

4.- Un aporte a la pintura peruana de Charo Noriega radica en la manera como aplica el color para obtener un resultado previsto, pero a la vez espontáneo. El término acuñado por Emilio Rodríguez Larraín: “Azar Dirigido” es el más apropiado, en el que el factor dominante es el color, y su técnica obedece a un mero afán de experimentación

5.- El lenguaje plástico de Charo Noriega posee características resultantes de su técnica de aplicación del color: veladuras, superposición de colores y formas en general, técnicas académicas tradicionales y de las primeras vanguardias aprendidas durante su etapa académica, y el empleo de técnicas más contemporáneas (que aparecieron a partir de 1945) para el desarrollo de su expresión abstracta tales como: el informalismo y expresionismo abstracto.

6.- Charo Noriega, pasó de una abstracción inicial con algunos elementos geométricos, a una abstracción lírica, con una técnica mucho más depurada, y desarrolló la misma en la que el color y su aplicación dominan completamente el espacio del lienzo sin evidenciar líneas, o quizás sugerirlas pero de un modo tal que no pierda expresividad.

6.- Tras años de innovar dentro del estilo Abstracto y retornar a la figuración, ocasionalmente con otras propuestas expositivas en paralelo desde el 2016 su obra toma un giro inesperado, al

modificar su técnica mediante el empleo de herramientas y técnicas adaptadas o creadas por ella misma para la aplicación del color.

7.- Aunque la obra de sus inicios posee un contenido social, el mismo que ha sido reconocido tanto por la crítica como por los historiadores de arte, su gran aporte es su capacidad de innovar, técnicamente hablando, hasta el día hoy. Estas cualidades le han permitido trascender en el tiempo, y le han merecido un justo reconocimiento.

Referencias bibliográficas

- Buntix, Gustavo (1997) *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima, Institut français d'études andines- IFEA; Museo de Arte de Lima; Centro cultural de España
- Blok, Cor (1982) *Historia del arte abstracto 1900-1960.España. Cátedra Ediciones. Cuadernos de arte. 4ta Edición (2004)*
- Castrillón, Alfonso (2014). *Tensiones generacionales: un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima. Editorial Universitaria. Universidad Ricardo Palma.
- Castrillón, Alfonso (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima. ICPNA/Banco Sudamericano.
- De la Casa, Leticia y otros (2009) *El Informalismo en Europa. Colección: Arte universal-Tomo: Arte del siglo XX*. Lima: Editado por Producciones Cantabria S.A.C. Impreso en Empresa Editora “El Comercio”.
- E.P.S. Huayco (1980-1982) *Taller* (Libro de actas – Copia fiel del original, perteneciente a Charo Noriega). Lima, E.P.S Huayco.
- Krumm - Heller, Arnold, “Huiracocha” (S/F) *Rosa Esotérica*. México: Instituto Cultural Quetzalcóatl de Antropología Psicoanalítica, A.C.
- Lauer, Mirko. (1980) Volante-manifiesto circular de la exposición Arte al Paso: Tome uno.
- Lauer, Mirko. (1976) *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul. 1997

Larco, Rafael (2014) *Tesoros del antiguo Perú*. Lima: Museo Larco.

Lerner, Sharon; MAJLUF, Natalia (2016). *Emilio Rodríguez Larraín*. Lima: Museo de Arte de Lima(MALI).

López, Miguel. (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Editado por: *Museo Reina Sofía*. MALI y AECID.

López, Miguel. (2014) Catálogo: *UN CUERPO AMBULANTE, Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI

Majluf, Natalia. (1994) *El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa* En: Curial Gustavo, Gonzales Mello Renato y Gutiérrez Juana (ed.). *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativa México*, UNAM, tomo II, pp. (611)-628.

Majluf, Natalia/ Wudfarden, Luis/ Otros (2004). *Modernidades en Tránsito (1967-1980)- Enciclopedia Temática del Perú. Arte y Arquitectura*. Lima: Editora el Comercio.

Mujica, Marisa (2008). *Perú, 10,000 años de Pintura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.

Rebaza-Soraluz, Luis. (2000) *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú- Fondo Editorial.

Steiner, Rudolph (2004) *Teosofía*. Edición traducida al español. Editorial Científico Espiritual. Buenos Aires.

Ugarte Eléspuru, Juan. (1970) *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima: Ediciones Perú Arte.

Vargas, Rosa M. (2018). *Las muñecas funerarias Chancay como referente en la pintura peruana contemporánea del siglo XX*. Artículo de investigación publicado en la revista *Cátedra Villarreal*. Volumen 6, Num.1, año 2018. Lima: Editado por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Edición impresa y digital. Link de la edición digital: <http://revistas.unfv.edu.pe/index.php/RCV/issue/view/45>

Referencias documentales

Vargas, R. (2014 al 2016). *Entrevistas personales Inéditas escritas y grabadas en video, realizadas por Rosa María Vargas a Charo Noriega en Lima, Perú entre los años 2014, 2015 y 2016*.

Fotografías, catálogos y recortes periodísticos del archivo personal de la artista Charo Noriega.

Referencias virtuales

Www.arteinformado.com. Reseña del artista Sergio Zevallos y su participación en el grupo Chaclacayo. <https://www.arteinformado.com/guia/f/sergio-zevallos-44418>.

Arte y Diseño, Facultad. *Adolfo Winternitz*. Reseña biográfica publicada en la página web de la Facultad de arte y diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: Adolfo Winternitz.

<http://facultad.pucp.edu.pe/arte/facultad/galerias-especiales/adolfo-winternitz/>

Carlín, Ernesto (2016), Diario Oficial El peruano. Artículo: Joaquín López Antay, Retablo Maestro. 7/1/2016 Lima: Editora Perú. <http://www.elperuano.com.pe/noticia-retablo-maestro-37140.aspx>

Chilvers, Ian (2007) *Diccionario de Arte*. Título Original: *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists* by Ian Chilvers. Oxford University Press. Traducida al español para la 2da edición de la serie biblioteca temática de Alianza Editorial. Madrid, España. P. 21.

CVR (2003) capítulo I-*Los Periodos de la Violencia- Datos centrales del conflicto armado*, del Informe final de la comisión de la Verdad y la reconciliación. Publicado para su descarga en internet en el sitio web: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

Espacios de Vida: las políticas del arte povera. S/F. Museo Reina Sofía, Madrid. Catálogo virtual: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-06-povera.pdf>

El Peruano, Diario oficial. *Resolución Ministerial N° 277-2018-MC*. Reconocimiento como "personalidad meritoria de la cultura" a Charo Noriega y a otros artistas peruanos.

Lima: Editora Perú. Publicado el 10 de Julio del 2018.

<https://busquedas.elperuano.pe/download/url/otorgan-la-distincion-de-personalidad-meritoria-de-la-cultu-resolucion-ministerial-no-277-2018-mc-1668363-1>

Pachas, Sofía (2008). *Las artistas plásticas de Lima 1891-1918*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis de Maestría. Publicado en la web Cybertesis: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/173/Pachas_ms.pdf?sequence=1

Pasi, Marco(2014) *Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna*. *Contrastes, Boletín de Arte*, n.º 35, 2014, pp. 43-59, ISSN: 0211-8483. Universidad de Málaga.

https://www.uma.es/media/files/2.2._Contrastes_Pasi.pdf

Planas, Enrique (2018), Diario "El Comercio". *Adolfo Winteritz: A 25 años de la Muerte del Maestro*. <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-adolfo-winteritz-25-anos-muerte-maestro-noticia-528137>

Krebs, Ella(2012-Actualidad), Web site: <http://www.ellakrebs.com/> Lima, Perú.

Mali, Museo de arte de Lima. Página web: sección *Arte en el Perú, siglo XX: Los Independientes 1932-1942*.

Link: http://www.mali.pe/artePeru.php?id_art=4 . (Consultado el 05 / 09/ 2018).

Mesía, Christian (2012). *Ecos del Tiempo, revisitando el ancestralismo en el arte moderno*.
Quito: Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado.

https://www.academia.edu/8040331/Ecos_del_Tiempo_Revisitando_el_Ancestralismo_en_el_Arte_Moderno_del_Ecuador_Rodolfo_Kronfle_Chambers

Vargas, Rosa. (2014) *Blog: Rosa María Vargas, Historiadora del arte* (2014):
<http://rosamariavargashistoriadoradelarte.blogspot.pe/2014/03/mi-impresion-acerca-de-la-exposicion.html> (jueves, 20 de marzo del 2014).

Vargas, Rosa. (2014) *Blog: Rosa María Vargas, Historiadora del arte* (2014):
<http://rosamariavargashistoriadoradelarte.blogspot.pe/2014/08/mi-impresion-acerca-de-la-exposicion-el.html> (Domingo 17 de agosto del 2014).

Arte y Diseño, facultad. Página Web de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú/ Reseña biográfica de Adolfo Winternitz:
<http://facultad.pucp.edu.pe/arte/facultad/galerias-especiales/adolfo-winternitz/>

Anexos

Anexo I.- Hoja de vida / Trayectoria académica y profesional de Charo Noriega

Nombre Completo: María Del Rosario Noriega Ezcurra

Lugar y Fecha de Nacimiento: Talara-Piura, Perú. 10 de febrero de 1957

Nacionalidad: Peruano – Francesa

Idiomas: Francés – Inglés

Formación académica

2009 -2006 Lima-Perú, Diseño Web: Dream Weaver, Animación Vectorial Flash.

2000 -1999 Lima, Gráfica Digital: Photoshop, Corel draw

1991-1992 París-Francia, ADAC, xilografía

1991 París - Francia, Diploma de la Lengua. Alliance Française.

1985 -1986 París- Francia - Maestría en la V Section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes: Section des Sciences Religieuses - Mitología Contemporánea. (Laboratorio Audiovisual).

1983-1980 Lima, Taller EPS Huayco, serigrafía.

1982-1976 Lima, Bachiller en Artes - Escuela Nacional Superior de Bellas Artes.

1976-1975 Lima, Taller de dibujo Cristina Gálvez.

1975-1974 Lima, Artes Plásticas, Pontificia Universidad Católica.

Experiencia docente

1997 – (Actualidad) - Museo de Arte de Lima, Taller - técnicas del óleo.

2010 – Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, Lima – Pintura

1995 -1991 Boulogne - Billancourt París - Francia, Profesora de Español en el Instituto de

Formación Metropolitan Languages.

Reconocimientos

2018, Septiembre – Reconocimiento a los integrantes del grupo *E.P.S. Huayco*. Medalla de Honor “Daniel Hernández” y diploma entregados a Charo Noriega a sus antiguos compañeros del recordado colectivo artístico.

2018, Julio - Reconocimiento a Charo Noriega por su trayectoria artística como Personalidad Meritoria de la Cultura. Medalla y diploma de honor otorgado por el Ministerio de Cultura del Perú.

Exposiciones individuales

2014 Sala de Arte Visuales URP, La Forma y la línea –Exposición Antológica- 1982 – 2014. Pinturas y Collages.

2014 Euroidiomas, Vehemens Reflexio. Pintura e instalación

2011 La Galería, Ergo Sum – Pinturas.

2009 La Galería, Pintura, Ahora

2007 La Galería, Pintura, Caprichos de Orquídea

2006 La Galería, Pintura, Introspección al destino.

2005 La Galería, Pintura, Non sine numine.

2004 Montevideo-Uruguay, del Paseo Sala de Arte, Pintura, (bipersonal) 2 visiones de los sentidos.

2003 La Galería, Pintura, Mirada Nómade.

2002 Lima-Perú, La Galería, Pintura, Thaos.

1999 Lima, Galería Cecilia Gonzales, Pintura, La memoria del cuerpo.

1997 Lima, Galería Cecilia Gonzales, Pintura, El cuerpo de la memoria.

1997 Lima, Museo de Arte Italiano (bipersonal), Transformaciones e ingerencias de color.

1995 Lima, Galería Cecilia Gonzales, Pintura y collages, Horizontes de espuma.

1995 París-Francia, Galería Mailletz, Pintura y collages, Vaisseaux magnétiques.

1995 París, Embajada del Perú en Francia, Pintura y collages, Azur.

1994 París, Centre Culturel de L'Ile Saint Louis, Pintura y collages, Alchimie.

1991 Lima, Galería Forum, Pintura, Poupée.

1989 Lima, Galería Forum, Pintura, Rastro, pasaje, huella.

1987 París, Consulado del Perú en Francia, Pintura.

1985 Lima, Galería Forum, Pintura.

1984 Lima, Galería Forum, Pintura.

1979 Lima, Galería Equus, Dibujo.

Exposiciones colectivas

2015 - Galería, ICPNA, Zona Ciega – Curador, Augusto del Valle

2015 – Galería “Sala de Exposiciones Culturales del Club de Regatas Lima” – Contextos
Paralelos – Curadora, Rosa María Vargas.

2015 – Galería, Parra del Riego –Art Fest Perú - Curador, Joseph de Utía

2014 – Galería, del Barrio – 100 x la Sarita.

2014 – Galería, Don Bosco – Celebratio Vitae. Curaduría: Rosa María Vargas.

2013 - Galerie Ithaka”, – Belgium , presentación multimedia, con la participación de
Jonaden, María Lucía Cattani, Diana Barrantes.

2013 - Galería ”Euroidiomas”, Bazar Arte - Lima

2012 - Galería “Euroidiomas “Bazar Arte - Lima

2012 - Galería ”Amaranto” Altares - Barranco - Lima

2012 - Galería ”Centro Cultural Parra del Riego”, Lima

2012 - Galería ”Museo Metropolitano de Lima”, Lima

2010 - Galería "L'imaginaire", Lima

La verdad Múltiple, Francia y la Plástica Peruana del siglo 20

Discursos artísticos desde las vanguardias

2010 - Galería Centro Cultural de Bellas Artes, Lima

Stuttgart – obra colectivo Huayco.

2010 - Galería la galería, Artistas de la galería, Lima

Artistas de la galería – Curadoras Maruja Rojas, Moni Quimper

2009 - Galería de Arte Municipal Pancho Fierro, Lima

2009- Subversive Practices - wkv

2009 - Galería de Arte Municipal Pancho Fierro, Lima

Cromática Atemporal

2009 - Museo de Arte de Lima, Lima

Postales de Lima

2008- Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima

La piel de un río curador: Christian Bendayan.

2007 - Museo de Arte de Lima, Miradas de fin de siglo, Popular/pop (vanguardia,

conflicto & modernidad visual) curador: Rodrigo Quijano.

2007 - Museo de arte de Lima, miradas de fin de siglo- de imágenes (puntos de fuga hacia el

Arte último). curador: Jorge Villacorta.

2006 - Exposición EPS Huayco-CC de España - Lima

2005 - Museo de Arte de Lima, Miradas de fin de siglo, revelaciones poéticas de finales del

milenio, curador: Gustavo Buntinx.

2004 - Lima, Galería Forum "Aventura artística a través del tiempo", Lima, Centro Cultural

español, Retrospectiva EPS Huayco, Lima. Galería ICPNA, retrospectiva "los 80",

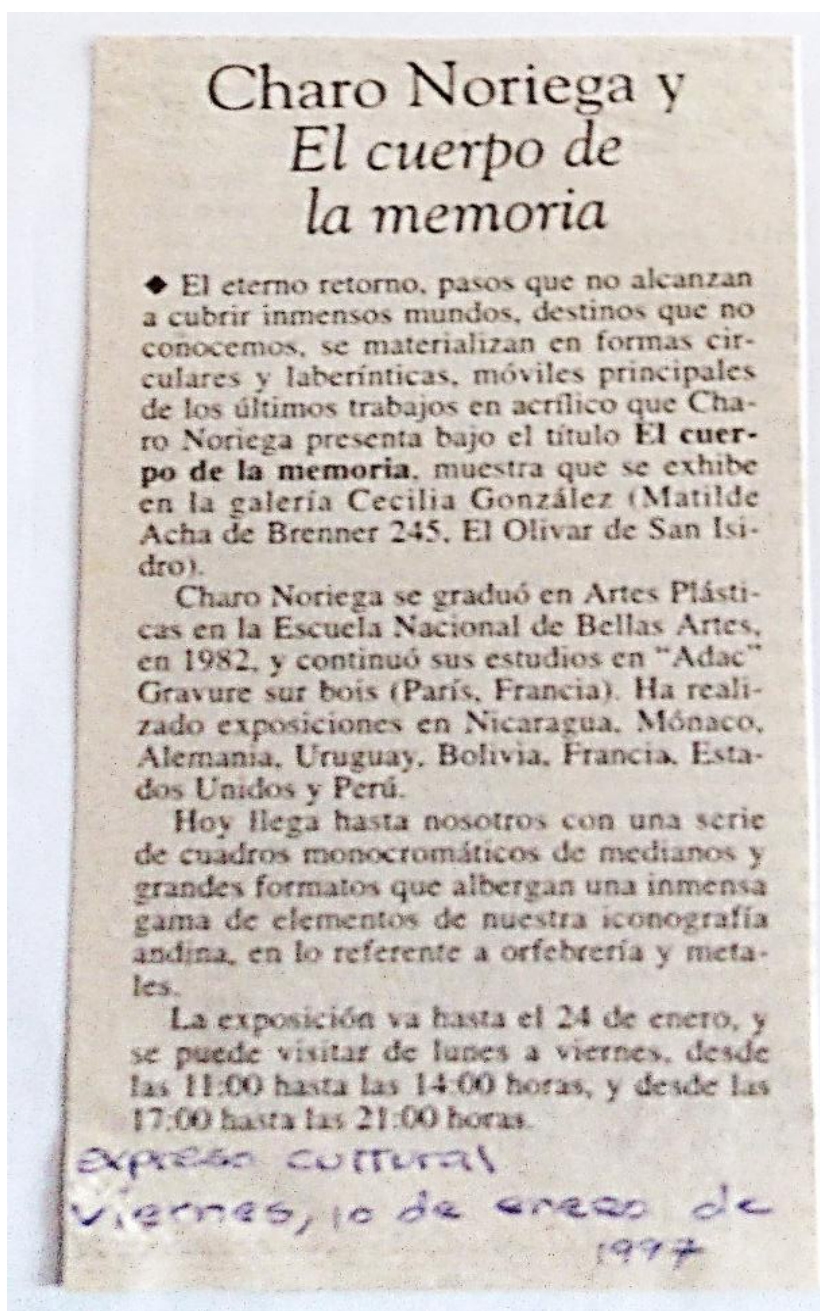
Lima," trece artistas contemporáneos" Museo De Osma.

- 2003** - Lima, Del San Marcos al retablo Ayacuchano" Galería del ICPNA".
- 2002** - Lima, Galería John Harriman, El Quijote. 2002 Lima, Sala Municipal de Pueblo Libre, Conjuros.
- 2001**- Lima, Sala de Arte Club Regatas, Corrientes.
- 2001**- Cuzco, I Bienal de arte itinerante, Raíces.
- 2001**- Lima, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Vínculos.
- 2001**- Lima, Sala de Arte Petroperú, Máscaras: Tradición y Modernidad.
- 2000** - Lima, Galería John Harriman, Territorios. 1999 Lima, Centro Cultural La Noche, Pintura.
- 1999** - Lima, Museo de Arte San Marcos, Lima, ciudad abierta. 1999 Lima, Museo de Arte, Partidas, retornos y exilios interiores. Kmmr45
- 1998** - Lima, Galería de la Unife, 35 Aniversario.
- 1998** - Lima, Galería Museo de Sitio, Mujer. 1998 Lima, Museo de Arte, Máscaras.
- 1997** - Lima, Galería Cecilia Gonzales, La Fiesta.
- 1997**- Lima, Galería Signos, Grabado. 1997 Sao Paulo, Brasil, Museo de Arte Brasileira de F.A.A.P.
- 1997** - Lima, Inauguración del Ministerio de la Mujer.
- 1996** - Atando Cabos - Galería Cecilia González.
- 1996** - Lima, Museo de Osma, Encuentro de Arte. 1996 Lima, Artistas Plásticas Peruanas O.E.A, Washington U.S.A.
- 1995** - París, Galeria Acropole, Art sans frontières.
- 1995** - Lima, Centro Cultural P.U.C. Presencia Plástica peruana en Francia.
- 1995** - París, Galería Atelier " Z", El Dorado.
- 1993** - Lima, Museo Nacional de Arqueología, antropología e historia.

- 1993** - París, Galería Itinéraire, Six Femmes.
- 1992** - París, Galería Mailletz.
- 1991** - Lima, Galería Forum. 1991 Lima, Galería Thaddeus, ocho de los ochenta.
- 1989** - Cannes, Francia, Gran Premio Internacional de la Costa Azul, Mención Honrosa.
- 1988** - Punta del Este, Uruguay, Arte -exposición, Comunicación Andina.
- 1988** - Lima, Galería Forum.
- 1988** - Bremen, Alemania, Galería El Patio, Pequeños Formatos.
- 1987** - La Paz, Bolivia, Museo de Arte Contemporáneo.
- 1987** - París, Mairie du VI, Pintores Peruanos en París, Pintura Contemporánea.
- 1985** - Mónaco, Maison de l'Amérique Latine, Pintura Peruana.
- 1985** - Trujillo-Perú, II Bienal de Trujillo.
- 1985** - Lima, Galería Praxis.
- 1984** - Lima, Galería Forum, Dibujo sobre Tela.
- 1984** - Lima, Galería Praxis, Festival del puente de los suspiros.
- 1983** - Lima, Sala de Exposiciones Petro Perú, Promoción Teodoro Nuñez Ureta.
- 1983** - Lima, Galería Forum, Pequeño Formato.
- 1983** - Lima, Galería Ivonne Briceño, Jóvenes Valores.
- 1983** - Managua, Nicaragua, Museo de Arte Americano.
- 1982** - Lima, Museo de Arte Italiano, Propuestas.
- 1980** - Lima, Carretera Panamericana Sur, Km 54.5, Taller EPS Huayco, Proyecto Sarita Colonia.
- 1980** - Lima, Galería Forum, Taller Huayco, Arte al Paso.
- 1979** - Lima, Festival Contacta 79 - Barranco.

Anexo II.- Reseñas Periodísticas

2.1.- Nota de prensa de la exposición *El cuerpo de la memoria*, de la artista Charo Noriega. Publicada el 10 de enero de 1997 en el diario *Expreso*, en su sección *Expreso Cultural*.



2.2.- Reseña periodística acerca de la exposición de Charo Noriega *La memoria del cuerpo*. Publicado el día lunes 31 de Mayo de 1999 en el suplemento *Cultural* del Diario *El Peruano*.

Charo Noriega y el movimiento

El agua cae sobre la tierra y nace la vida, el sonido de ese fenómeno crea una verdadera sinfonía que se escucha en el alma; el agua es la representación de la sangre que corre por nuestras venas; la roca, los huesos del cuerpo.

Pintura figurativa en la frontera de la abstracción, a simple vista parece ser un trabajo con atisbos de naturalista; pero Charo Noriega, autora de la muestra *La memoria del cuerpo*, dice que esa no es precisamente su intención: "Para ser naturalista hay que ser detallista, descriptiva, fijarse en lo mínimo".

Con veinte años de creación y muchas exposiciones, esta vez nos presenta una colección de dipticos e individuales pintados al óleo y acrílico, que reproducen no sólo la sangre y el cuerpo del hombre sino la "pachamama", la tierra que da la vida y el sustento al hombre.

"El trabajo con el agua representa también al juego, la parte lúdica del hombre, que se da sobre todo en la infancia", precisa, tras añadir que el manejo de la luz hace compleja su obra y pinta del color oscuro al claro, lo cual vuelve lenta su labor, ya que



Charo Noriega. Pintora de sutilezas.

debe esperar a que seque cada capa de pintura.

Existe, además, una certera interpretación del movimiento plasmado en "barridos", el curso de las caídas de agua, lo que a su vez crea una sensación sonora.

La exposición estará abierta hasta el 8 de junio, en la galería Cecilia González (Matilde Acha de Brenner 245, El Olivar, San Isidro)

CULTURAL | 15

Lima, lunes 31 de mayo de 1999 | **El Peruano**

2.3.- Artículo periodístico que reseña la exposición *Non sine numine*, de la artista Charo Noriega que cita algunas declaraciones de la artista. Publicado el día martes, 13 de septiembre del 2005.

c4 | Cultura | EL COMERCIO Martes 13 de septiembre del 2005

EXPOSICIÓN ■ Hasta el 17 de septiembre

Líneas, formas y ritmos

* "NON SINE NUMINE" ES LA OBRA QUE NOS PRESENTA LA ARTISTA CHARO NORIEGA EN LA GALERÍA

* ES UNA BÚSQUEDA CONSTANTE DEL RITMO Y EL DISEÑO A PARTIR DEL ARTE SHIPIBO

Si queremos observar y disfrutar el valor estético de las figuras, las líneas, el color y sobre todo del ritmo, basta con apreciar el trabajo de la artista plástica peruana Charo Noriega, quien presenta una exposición titulada "Non sine numine", que en latín quiere decir "sin ayuda de las deidades" o "todo tiene que ocurrir, como debe ocurrir".

Esta muestra, que le tomó un año terminar, está formada por doce obras sobre tela de mediano formato trabajadas en óleo y acrílico. En ellas la artista nos presenta el resultado de la búsqueda constante del ritmo y diseño en el arte shipibo y su aplicación al lenguaje plástico simplificándolo hasta llegar a la esencia de las líneas y formas.

"Fue un proceso largo que resultó muy complicado, pero a la vez satisfactorio. Quiero aclarar que mi obra no es un trabajo de investigación sobre los shipibos, es más bien un interés por su iconografía, la que poco a poco he ido abstrayendo hasta llegar a las composiciones que aquí presento. He ido simplificándola hasta quedarme solo con la esencia de las formas".

Un elemento importante en



REFERENTE. La artista nacional toma como referencia la iconografía shipibo para construir su propio arte.

la muestra es el ritmo. "La líneas son las que básicamente generan el ritmo, y eso es lo principal para mí". Y para lograr este efecto, Charo utilizó como instrumento la computadora, que la ayudó a perfeccionar su trabajo. "Crear movimiento a través de las animaciones me ayudó a sintetizar las formas. Es un trabajo integrado: en lugar de bocetear, lo pasé a la computadora para mover las figuras y lograr el ritmo que deseo. Por eso, la computadora es una herramienta muy útil para mí y la empleo siempre porque ayuda a vislumbrar posibles trabajos en el futuro", comenta la artista.

Rombos, cuadrados, octógono-

nos y cruces se convierten en los protagonistas de su obra, ahora suspendidos sobre circuitos que forman un trabajo abstracto admirable.

LA ARTISTA

Charo Noriega estudió artes plásticas en la Pontificia Universidad Católica (1974) y en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1976). Sus ganas de apreciar el arte de diversas partes del mundo la llevaron a París, donde tuvo contacto con las obras de diversos artistas. Aprovechando su estadía en la capital francesa, siguió estudios de xilografía, hasta que en 1995 retornó a Lima, donde vive y

trabaja actualmente.

Ha tenido la oportunidad de exhibir su arte en la galería Mailetz y en el Centre Culturel de L'île Saint Louis de París y la Sala de Arte de Montevideo, en Uruguay, así como en diversas muestras en nuestra capital. ●

DÓNDE

LUGAR La Galería. Conde de la Monclova 255, San Isidro.

HORA Y FECHA Lunes a viernes de 11 a.m. a 8 p.m. Sábados de 4 p.m. a 8 p.m. Hasta el 17 de septiembre.

2.4.- Artículo y entrevista a los integrantes del grupo E.P.S. Huayco que hace referencia a la exposición *Arte al Paso*, en la galería *Fórum*. Publicado el día 18 de mayo de 1980 en *El Diario*

19

Lima, 18/5/80

eldiario

La Alfombra de Latas de "Fórum"

¿Es Arte Popular o "Pop Art"?

● Cinco artistas han tejido una alfombra con centenares de latas de Gloria, a la manera de un mosaico, en la Galería "Fórum" de Miraflores. Pero lo que la alfombra dibuja no es el escudo nacional ni la imagen de una virgen, sino las formas afichescas de una cajita de salchipapas, esa semi-inmunda mescolanza de salchichas de quien sabe qué animal, con papas mal fritas y mostaza, que se ha convertido en la otra Nicovita popular.



No se trata de artistas populares ni de arte popular, aunque sí de artistas con vocación crítica y una dirección popular, demasiado teñida quizás del Pop Art de hace muchos años y de un conceptualismo aplicado a objetos y realidades locales. La muestra se titula "Arte al Paso" y comprende cinco afiches, la "alfombra" (desarmable y transportable) y textos de crítica de arte.

—¿La alfombra de latas tiene vinculación deliberada con las alfombras de flores campesinas?

Teníamos conciencia de eso. En Lima no hay flores, pero sí muchas latas. La gente que vino a la inauguración no se atrevía a pisarla, hasta que alguien pasó por encima y el resto se animó. Es arte para pasar.

—Las latas tienen además un significado muy preciso, que Uds. han conseguido al mantenerlas tal

y como las encontraron en el basural.

Tal como las encontramos no, fueron desinfectadas una por una. ¡Olián...! La lata de leche tiene un contenido conceptual muy claro. Es un desecho que nos permite mantener toda una relación con la miseria. Y conste que no estamos estetizando la miseria, como lo podría hacer Bill Caro y algunos otros.

—Que Uds. puedan utilizar esas latas para una obra de arte, con todo su contenido crítico, es al fin y al cabo, una posibilidad burguesa. Son las mismas latas que otros necesitan recoger para revenderlas.

Cierto, hay todo un mercado del desecho, especialmente en estos tiempos. Pero no es cierto que seamos los únicos en utilizarlas así. Encontramos en medio del basural, un perrito construido con la-

tas y chapitas. Y esas canastillas que venden en La Parada, fabricadas con latas de leche...

—Siempre la industria de la miseria, el juguete de la miseria...

Pero también en expresiones de la creatividad popular. Hoy no se puede decir que haya muchas cosas nuevas, todo se reutiliza.

—El catálogo habla de "crítica a las galerías, en el intento de salvarlas de su condición de meros escaparates para la fugaz transacción comercial... ¿Quié-re salvar "Forum"?

Es un canal importante que no podemos dejar de utilizar. No nos interesa salvar a ninguna galería, en todo caso, es ella la que tiene que salvarse a sí misma. Sin embargo, ha habido de parte de "Forum" una apertura hacia nuestra proposición.

Estamos haciendo "arte moderno", pero partiendo de una base social y popular. No formamos parte de una moda de vanguardia más. Hay por otro lado, una metodología y un trabajo de grupo riguroso. Tendemos hacia la integración con nuestra realidad. En el arte popular, el artista está integrado con su medio. Todavía se puede salvar aquí esa situación.

—¿Integrarse? Pero si lo que Uds. hacen es en buena parte extraño a nuestra cultura popular, y se conecta con preocupaciones muy del arte de los países industrializados... ¿Qué los separa del Pop Art norteamericano de los 60 del arte conceptual?

La preocupación por la desmitificación de las obras de arte es netamente europeo-americana. Nos hemos cuidado de que no se trate netamente de Pop Art.

—¿De qué manera?

Bueno... es difícil de decir... tomamos mucho del arte de una sociedad de consumo. En cierta forma, sí estamos utilizando cosas del Pop Art, pero lo nuestro es mucho más conceptual.

En Estados Unidos, lo popular es el producto industrial por excelencia. Aquí, no, aquí lo popular es intrínsecamente revolucionario. Uno de nuestros propósitos es realizar una encuesta tipo Av. Abancay sobre nuestras obras.

2.5.- Artículo de Alfonso Castrillón, que hace referencia a la exposición *Arte al Paso* del grupo *E.P.S. Huayco*. Publicado en la sección *Arte* del suplemento dominical de *El Diario*, el día 6 de Junio de 1980.



ARTE AL PASO O LA CRÍTICA AL PASO

La vanguardia es un fenómeno urbano, es el modo de expresarse de una sociedad ahita pero refinada, es el lado disidente del mismo sistema, las fuerzas jóvenes intolerantes del establishment. En arte es el inconformismo de los artistas cultos frente a los estereotipos, las Academias, y los canales de distribución del producto artístico. Pero siempre un fenómeno dentro del ámbito culto.

La vanguardia, como punta de lanza que abre el camino, ha significado también la lucha de lo nuevo contra lo viejo, la acción iconoclasta frente a las imágenes de nuestros mayores: es un problema generacional.

¿Cómo se conjugan estas dos ideas en relación con la vanguardia pictórica en el Perú? Primero deberíamos preguntarnos si existe una vanguardia entre nosotros: aquí la vanguardia no ha tenido brotes sobresalientes porque ella es por antonomasia respuesta violenta a un estado de cosas y en el Perú la propuesta artística se caracteriza por estar formulada a media voz, tono habitual de los limeños y para que dure mucho tiempo. Nuestra sociedad pues se conforma con lo que le presentaron ante los ojos hace 20 años y sus necesidades visuales no exigen otra cosa. Contra qué se va a protestar si aquí estamos todos conformes con lo que vemos.

Sin embargo hace unos 15 años, cuando existía la Galería Cultura y Libertad, se ensayaron algunas propuestas de jóvenes alrededor de un crítico, que no consiguieron más que epatar a los desprevenidos visitantes. Había mucho de las revistas extranjeras, de formulaciones ajenas a nuestra realidad y que los artistas de entonces no se dieron el trabajo de replantear. Quedó consignado en los diarios, como para que se dijese que "también se hizo en el Perú", pero significó una frustración más. Hoy día, después de la experiencia que significó el caso López Antay, de la notable crisis que viven las escuelas de Arte, de la proliferación de Galerías, un grupo de jóvenes artistas se han puesto a pensar sobre lo que hacen y para quién lo hacen. Quiere decir que a pesar de nuestro estilo velado y de medias voces y de la persistencia de las formas visuales en nuestras retinas, hay gente que hace propuestas, planteamientos y que básicamente no está conforme con el estado de cosas. ARTE AL PASO quiere ser eso, la protesta en recipiente plástico, consumible con rapidez, que sacia el hambre por el momento, un tente en pie oportuno, tras el cual se enfrenta uno a otras ideas en la trastienda, una enorme composición con latas de leche, vacías por supuesto, que reproduce la

imagen de lo que comimos, o textos críticos sobre la función social del arte, o serigrafías con imágenes agresivas. El lenguaje es Pop indudablemente: se quiere rescatar el elemento de desecho, estetizarlo, pero con la intención de devolverlo a su lugar de origen. Válida la propuesta desde la Galería con tal que la investigación salga fuera. Por eso es importante que el trabajo de Luy-Mariotti-Noriega-Salazar-Zevallos tome otros sectores de nuestra realidad como el kitch urbano o el mundo de la "salsa", tan rico en vivencias populares. Arte al paso es "crítica al paso", respuesta momentánea a problemas que tienen origen más profundo y que vale la pena detenerse a pensar. (Alfonso Castrillón).

SUPLEMENTO DOMINICAL

el diario



Lima 1/6/80 No. 3 Año I

2.6.- Nota de Prensa y reseña de la exposición *Ahora*, de Charo Noriega. Publicada el Mes de Junio del 2009 en el diario *El Comercio*

EXPOSICIÓN ■ **"Ahora"**

Naturaleza primigenia

★ CHARO NORIEGA PRESENTA SU DECIMONOVENA MUESTRA INDIVIDUAL DE PINTURA EN LA GALERÍA ★ LA SERIE AGRUPA 11 ÓLEOS SOBRE LIENZO EN MEDIANO Y GRAN FORMATO

A dos años de su última muestra, Charo Noriega nos presenta "Ahora", serie de 11 óleos sobre lienzo en mediano y gran formato, en los que valiéndose de trazos gestuales y espontáneos recrea formas que nos remontan a la naturaleza primigenia.

Fuego, metal y materia orgánica se fusionan así en capas superpuestas, en las que ocres y tierras serán velados buscando paisajes imaginarios hasta encontrar esa atmósfera donde la forma y el fondo se deslizan en la mirada, revelados, presentes, pero al mismo tiempo inasibles.

LA ARTISTA
Charo Noriega (Talara, 1957) estudió artes plásticas en la Pontificia Universidad Católica (1974) y en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1976). Sus ganas de apreciar el arte de diversas partes del mundo la llevaron a París, donde tuvo contacto con las obras de varios artistas.

Aprovechando su estadía en la capital francesa, siguió estudios de xilografía hasta que en 1995 retornó a Lima, donde vive y trabaja actualmente.

Ha tenido la oportunidad de exhibir su arte en la galería Mailletz y en el Centre Culturel de L'Île Saint Louis de París y la Sala de Arte de Montevideo, en Uruguay, así como en diversas exposiciones en nuestra capital.

La muestra podrá ser visitada hasta el 15 de junio en La Galería (Conde de la Monclova 255, San Isidro), de lunes a viernes de 11 a.m. a 8 p.m. y sábados de 4 p.m. a 8 p.m. Teléfonos: 422-1099 y 222-3736. ●



"AHORA I". Díptico, óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm de la artista Charo Noriega.

"AHORA XI". Díptico, óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm, otra de las obras que se exhiben en La Galería.

2.7.- Entrevista realizada a la artista Charo Noriega con motivo de su exposición *Pouppé (muñecas)*. Publicado en el suplemento Dominical del diario El Comercio el 10 de febrero de 1991

Dominical "el comercio" 10-2-1991

Charo Noriega

Casa de muñecas

Rosario Noriega realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas en la Universidad Católica, en el taller de Cristina Gálvez y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Durante tres años perteneció al grupo Huayco, haciendo trabajos colectivos de proyección a la comunidad. Actualmente trabaja y reside en París. En Lima tuvo una muestra en la Galería Fórum.



¿De qué manera Francia ha impactado en tu vida?
Creo que uno de los aspectos más importantes es el sentimiento de soledad, el no sentirte en tu lugar, el sentirse extranjera pero no en el sentido de no tener la nacionalidad francesa sino en ser otra.

¿Cómo plasmas esas vivencias en tus cuadros?
Antes de irme yo tenía una pintura muy ligada a lo peruano y hasta podría decir que ligada a las circunstancias coyunturales. El hecho de irme me hizo tomar distancia y replantear muchas cosas.

¿Y cómo son leídos tus cuadros en Francia?
Por ejemplo esta exhibición de las muñecas que tiene connotaciones muy peruanas, resulta que allá implica muchas veces otras cosas.

¿Has cambiado tu concepción pictórica en Europa?
He ido evolucionando para bien.

¿Cuál es tu método para pintar?
Yo uso el óleo y la espátula mediante la adición de capas de color. No utilizo boceto previo. En el proceso se da un diálogo y una guerra entre la tela y yo y desde este diálogo algo es sugerido.

¿Y en cuanto a tu temática?
Puedo afirmar que la idea es siempre la misma pero se desarrolla como ella quiere. Aunque la temática es igual, cada una tiene un carácter particular.

¿Podrías afirmar que en esta muestra todos los personajes son muñecas o hay también muñecos?
Al principio yo pensaba que eran sólo muñecas, pero mirando me he dado cuenta que hay también muñecos.

¿Y el sentido de todo esto?
El sentido no lo sé.

¿Cómo surgió esta idea?
Mediante cuadros intermedios aparecen estos personajes. Entonces decidí que plásticamente es una idea muy interesante y que me daba muchas posibilidades de trabajar.

¿Crees que esta muestra ha agotado su ciclo?
Este ciclo no creo que esté agotado, pero creo que va a evolucionar. Esta es una muestra abierta, no cerrada. Hay varios puntos que se pueden desarrollar de distintas maneras.

¿Has trabajado estos cuadros aquí en Lima o los traías ya hechos desde Francia?
He traído cosas hechas y he trabajado también acá.

¿Tienes algunos planes inmediatos?
Es muy posible que el próximo año tenga una exhibición en Alemania, donde hay una galería interesada en esta serie que estoy mostrando en Fórum.

¿Cómo se presenta el mundo francés de la pintura para un peruano?
Para todo artista Francia es un medio difícil, pues hay "cualquier cantidad" de gente que trabaja en arte. Para mí fue particularmente difícil, pues fui ya formada a Europa.

¿Y cómo estás enfrentando este proceso?
Estoy en una etapa de entender cómo funciona el mundo nuevamente.

2.8.- Nota de Prensa de la exposición *Mirada Nómade*, de Charo Noriega.
Publicado en el diario *Expreso*, en el mes de Agosto del 2003

CHARO NORIEGA: mirada nómade

◆ En la Galería –Conde de la Monclova 255- de San Isidro, hoy a las 19:30 horas se inaugura **Mirada nómade**, una individual con los últimos trabajos de la artista plástica Charo Noriega.

Nueve óleos de mediano formato y dos polípticos en técnica mixta conforman la muestra. Quienes siguen la trayectoria creadora de Noriega, hallarán que, en ellos, la artista retoma los elementos que manejara en la serie *Assiettes casses* o sea *Platos rotos*, que trabajara en París el año 92 del pasado siglo XX. La indagación de la artista se centra en los más antiguos testimonios de la civilización. En la cerámica, textilería y orfebrería. De allí su mirada desplazándose de objeto en objeto, tratando de aprehender con la imagen, los secretos que esa memoria visual nos ofrece. Y que es factible de múltiples y fervorosas lecturas.



Expreso, agosto 2003

2.9.- Artículo redactado por la crítica de arte Élide Román acerca de la exposición *El Cuerpo de la Memoria* de Charo Noriega. Publicado el día miércoles 22 de enero de 1997 en el diario *El Comercio*

El Comercio Lima, miércoles 22 de enero de 1997

CULTURAL

Invitación a la actitud contemplativa

PLAST/CAS

Iniciando el año, Charo Noriega (Lara, 1957) regresa brevemente de su residencia parisina y expone en la Galería Cecilia González una serie de pinturas recientes bajo el nombre de "El cuerpo de la memoria".

Título sugestivo y acertado, pues esta serie de obras abstractas son acompañadas por frases de pensadores notables, frases que ofician como títulos pero que, sutilmente, obran como guía de la intencionalidad que ha dirigido la creación visual de la autora.

Sobre superficies de un negro profundo, Noriega inscribe formas de preferencia circulares (alusión a lo perfecto y completo), integradas por breves pinceladas a modo de signos casi alfabéticos, formando un tejido o entramado de leves intersticios y logrando para la forma toda una vibración no estática y una levedad casi espacial.

Estas formas, que semejan por momentos estados embrionarios y

por otros incitan sensaciones cósmicas, son al mismo tiempo de una medida sobriedad habitada por silencios elocuentes, tanto en el color como en los elementos de apoyo formal utilizados para subrayar o completar la imagen.

No hay estridencia ni sorpresa, sólo una invitación a la actitud contemplativa.

Frases como "Nuestros pasos son pequeños para recorrer el mundo inmenso" (Tchuang Tseu), o "Para ir hacia donde no sabes, escoge un camino que no conozcas" (Juan de la Cruz), son un referente claro de la propuesta de Noriega, que pareciera tratar de conjugar en estas obras, una síntesis de la experiencia con una selección de la memoria.

Algo así como una pretensión de visualizar un estado de la mente y una disposición del espíritu.

Todo quizás bien resumido en la frase aludida de Merleu Ponty "Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor transforma al mundo en pintura".

— ELIDA ROMÁN



Breve visita a Lima hizo Charo Noriega, quien reside en París. Mostró obra reciente en la galería de Cecilia González.

Anexo III.- Afiches de exposiciones

3.1.- Afiche de la exposición individual Azur, de la artista Charo Noriega, llevado a cabo en La embajada de Perú en París, en el mes de febrero del año 1995.



3.2.- Afiche de la exposición individual *Alchimie*, de la artista Charo Noriega, llevado a cabo en el centro socio-cultural L'Ile-Saint Louis en París, en el mes de marzo de 1994



Charo Noriega

Alchimie
Peintures et Collages

du 15 au 22 Mars de 14 à 19h
Vernissage le Mardi 15 Mars 1994

Centre socio-culturel de L'Ile- Saint Louis
7, rue Poulletier 75004 Paris

Anexo IV.- Documentos académicos

4.1.-Documento de Inscripción (traducido al español) para seguir cursos en la maestría de la V sección del École Pratique Des Hautes Études de París (sección de ciencias religiosas) del año universitario 1985-1986

Ministerio De Educación Nacional
ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
Sección de Ciencias Religiosas
45, rue des Écoles - 75005 PARÍS

Certificado de Inscripción
Año Universitario 1985 – 1986

El Presidente de la V Sección de la Escuela Práctica de Altos Estudios certifica
Que la Sra. Noriega Ezcurra Maria del Rosario, nacida el 10.02.1957 en Talara – Piura, de
nacionalidad Peruana, está inscrita en la V Sección de la Escuela bajo el # 134, para el año
Universitario 1985 – 1986 para asistir a las siguientes Conferencias:

Madame Puiseux : Mitología Contemporánea (laboratorio Audiovisual).

La instrucción seguida en nuestro establecimiento es de un nivel igual o superior al de
una Maestría.

La estudiante no prepara (1) un Doctorado de tercer ciclo.


París, 14 de Octubre 1985

Presidente
Claude Sardits

(1) Omitir las menciones inútiles.

**Ningún otro certificado será otorgado durante éste período. Las Copias o fotocopias
podrán ser certificadas en las Municipalidades o Comisarías de Policía**

4.2.- Certificados de Estudios de la especialidad de Dibujo y Pintura expedida por la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, de los semestres o ciclos cursados durante los años 1976 a 1979



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR AUTONOMA DE BELLAS ARTES DEL PERU

Ley 23826

CERTIFICADO DE ESTUDIOS

Serie - A Nº 0556


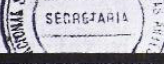
El Secretario de la Escuela NACIONAL SUPERIOR AUTONOMA DE BELLAS ARTES DEL PERU

CERTIFICA:

Que Don a MARIA DEL ROSARIO NORIEGA EZCURRA alumna


DIBUJO Y PINTURA

de _____ ha cursado las materias siguientes, habiendo obtenido en sus exámenes finales los calificativos que se indican:

CURSOS	CALIFICATIVOS	Fecha de Evaluación	OBSERVACIONES
	<u>PRIMER AÑO 1976.-</u>		
DIBUJO	DIECISEIS	DICIEMBRE 1976	
PINTURA	DIECINUEVE	" "	
	<u>SEGUNDO AÑO 1977.-</u>		
DIBUJO	QUINCE	DICIEMBRE 1977	
PINTURA	DIECISIETE	" "	
	<u>QUINTO CICLO SEMESTRE IMPAR 1978.-</u>		
DIBUJO V	CATORCE	DICIEMBRE 1978	
PINTURA V	QUINCE	" "	
TEORIA DEL CONOCIMIENTO	TRECE	" "	
	<u>QUINTO CICLO SEMESTRE IMPAR 1979.-</u>		
DIBUJO V	CATORCE	NOVIEMBRE 1979	
PINTURA V	QUINCE	" "	
XILOGRAFIA I	TRECE	" "	
INTAGLIO I	CATORCE	" "	
			Sigue a la vuelta../

4.3.- Certificados de Estudios de la especialidad de Dibujo y Pintura expedida por la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, de los semestres o ciclos cursados durante los años 1981 a 1982

 **ESCUELA NACIONAL SUPERIOR AUTONOMA
BELLAS ARTES DEL PERU**
Ley 23626

CERTIFICADO DE ESTUDIOS

Serie - A N° 0557

El Secretario de la Escuela NACIONAL SUPERIOR AUTONOMA DE BELLAS ARTES DEL PERU CERTIFICA:

Que Don^a MARIA DEL ROSARIO NORIEGA EZCURRA alumna

e DIBUJO Y PINTURA ha cursado las materias

siguientes, habiendo obtenido en sus exámenes finales los calificativos que se indican:

CURSOS	CALIFICATIVOS	Fecha de Evaluación	OBSERVACIONES
<u>CICLO DE COMPLEMENTACION SEMESTRE IMPAR 1981.-</u>			
PINTURA IX	DIECISEIS	AGOSTO 1981	
ARTE PUBLICITARIO III	CATORCE	" "	
ANATOMIA ARTISTICA I	ONCE	" "	
DIBUJO TECNICO III	DOCE	" "	
x- HISTORIA DEL ARTE DEL PERU Y DEL MUNDO III	QUINCE	" "	
<u>CICLO DE COMPLEMENTACION SEMESTRE PAR 1981.-</u>			
PINTURA X	DIECISEIS	DICIEMBRE 1981	
DIBUJO TECNICO IV	TRECE	" "	
HISTORIA DEL ARTE DEL PERU Y DEL MUNDO IV	DIECISEIS	" "	
SOCIOLOGIA DEL ARTE	CATORCE	" "	
ANATOMIA ARTISTICA II	TRECE	" "	
<u>CICLO DE COMPLEMENTACION SEMESTRE IMPAR 1982.-</u>			
PINTURA XI	DIECISIETE	AGOSTO 1982	
ANATOMIA ARTISTICA Y COMPARADA III	DOCE	" "	
Sigue a la vuelta../,			

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA

Anexo V.- Fotografías

5.1.- Fotografías de la Tesista Rosa María Vargas junto a la artista Charo Noriega durante una de las visitas al taller de la artista. En esta imagen revisan algunos álbumes de fotografías, copias de documentos y reseñas periodísticas que fueron seleccionadas para su inclusión en esta tesis.



Anexo 5.2.- Fotografía del taller de la artista Charo Noriega, donde se aprecian algunas obras finalizadas y otras en proceso de su reciente serie inédita "*Plumajes*" (2016). El taller está ubicado en la Residencial San Felipe, en el distrito de Jesús María. Fotografía: Rosa María Vargas R.



Anexo 5.3.- El globo Rojo (1922). Paul Klee.



Anexo 5.4.- Obra de Gerhard Richter, titulada “Forest” (1990). Óleo sobre lienzo. Medidas: 3.40 x 2.60. Actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno de San Francisco (U.S.A.), cuya técnica de aplicación del color ha servido a la artista Charo Noriega como referente para sus series “Latitud Oro” y “Plumajes”, pero con ciertas adaptaciones de la herramienta y la paleta de color de por medio.



Anexo VI.- Entrevistas

Entrevista realizada por Rosa María Vargas Romero a Charo Noriega con preguntas formuladas a la artista en los meses de Marzo y Agosto del 2014.

R.M: en primer lugar, deseo saber cuál es tu nombre completo y tu lugar y año de nacimiento, nombres de tus padres, tus hermanos, cuántos hermanos tienes.....

CN: bueno, mi nombre completo es María del Rosario Noriega Ezcurra, nací en Piura en el año de 1957, Mis padres son Raúl Noriega Gifford, ingeniero civil y mi madre, Julia Ezcurra Arrunátegui, ama de casa. Somos cuatro hermanos: la mayor, Julia; luego viene Beatriz, Raúl y Yo, Charo, la menor de los hermanos. Nací en Piura debido al trabajo de mi padre, por eso solo vivimos dos años y nunca más regresé a Piura. Después nos trasladamos a Lima y tiempo después a la ciudad de Arequipa cuando Yo tenía unos 5 años, más o menos y luego regresamos Lima para quedarnos. He vivido en los distritos de San Isidro y después en Jesús María, Miraflores y tiempo más tarde regresé nuevamente a Jesús María donde está ubicada mi actual casa-taller.

R.M: En que colegio estudiaste?

C.N.: Estudié la primaria en el colegio *Sagrado Corazón – Chalet* y la secundaria la hice en el colegio *Sophianum*, ambos colegios, pertenecen a la congregación del Sagrado Corazón.

R.M.: Cuando iniciaste tu formación en el arte?

C.N.: A 16 años ingresé a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1974-75) donde aprendí diversas técnicas europeas de las artes plásticas. Eran más vanguardistas en ese sentido.

R.M.: Me dices que estudiaste inicialmente en la Universidad Católica, llegaste a conocer a Adolph Winternitz?

C.N.: Claro, fue director y profesor en la escuela de arte de la Universidad Católica. Recuerdo que lo que hacía muy bien eran sus vitrales. El empleaba como material de trabajo la témpera, porque permitía pasar la luz, como sucede con la pintura en vitral; porque como sabrás el destacaba por sus vitrales y aprendimos con ese tipo de pintura. También con él aprendí a realizar la técnica del collage, la que años después desarrollé cuando vivía en París. Adolfo Winternitz dejó "escuela" en la actual Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica y su legado se evidencia hasta el día de hoy en las nuevas generaciones de pintores egresados de la actual Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica, cuyos maestros en mayoría fueron discípulos de Winternitz y eso se puede ver en algunos aspectos técnicos del arte de muchos de ellos

R.M. : Y cuando se dio el cambio de escuela de arte?

C.N.: Te cuento como fue todo: Primero me interesaba estudiar Periodismo, pero no pude hacerlo debido a un cierre temporal en dicha institución, luego me decidí por el arte, pero mi primera opción era estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero debido a su ubicación en el centro de Lima, colindante con Barrios Altos (lugar que por entonces se consideraba muy peligroso debido a los robos en esa zona), y la consiguiente preocupación de mis padres, hizo que me convencieran de matricularme en la entonces Escuela de Arte de la Universidad Católica. En 1975 opté por retirarme de dicha universidad y me trasladé a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Allí participé en varias actividades como: exposiciones colectivas y también asistí al taller de dibujo de Cristina Gálvez, quien era una docente muy exigente, estaba atenta a lo que hacíamos técnicamente hablando, y sin soltar el cigarrillo que tenía en la mano. En su taller aprendí a dibujar y todo aquel que tenga mi misma edad o tal vez más, ha pasado por el taller de Gálvez. Era una de las mejores maestras de dibujo de entonces. Algunos meses después, hice mi traslado y retomé mis estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes.

R.M.: Como llegaste a integrar *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco*?

C.N.: Mi primer grupo artístico fue Paréntesis al cual ingreso en 1979, debido a una "toma" en la Escuela de Bellas Artes. Meses después con algunos miembros de *Paréntesis*, formamos *Huayco*. El taller estaba ubicado en el número 112 de la Avenida Pedro de Osma en Barranco (donde está ubicada *La Estación de Barranco*). En este taller trabajé la técnica de la serigrafía, el arte *Povera* que era un arte que se trabajaba con materiales poco convencionales como latas de leche, concreto, fierro, alambre y otros, pero Yo también tuve mi taller como artista individual entre 1979 y 1985 en Barranco.

R.M: Cómo es que incursionas en el arte crítico-social?

C.N.: La situación era difícil en el país. El cambio de forma de gobierno, de militar a civil y democrático y económicamente no estábamos muy bien que digamos, por eso, la razón que nos llevó a recurrir al *arte povera*, fue la crisis económica, y había que hacerlo, pues éramos muy jóvenes y no teníamos plata.

R.M.: Como se llevó a cabo *Arte al Paso*?

C.N.: Era triste saber que aunque la gente gustara de nuestra obra, no contara con dinero suficiente para adquirir nuestras serigrafías. Si bien nuestro trabajo era de calidad, la gente prefería comprar los afiches de Bruce Lee, de Marilyn Monroe, Farrah Fawcett etc. , pues eran mucho más baratos y contra eso no podíamos competir: el factor precio era importante para el público y en ese caso, también se observó que el público no tenía acceso al arte por tal motivo, el arte era para la clase de mayor poder adquisitivo y no para el pueblo y las respuestas dadas en las encuestas eran un claro ejemplo del bajo nivel cultural y económico de la clase popular.

R.M.: Y qué hiciste cuando finalizó la etapa de E.P.S. Huayco?

C.N: Cuando salí de Huayco, hice una pintura que seguí siendo crítica pero también comencé a experimentar con el Universalismo Constructivo del uruguayo Joaquín Torres García. Vivía fascinada por la capacidad de síntesis de su arte. El ha sido un referente muy importante en mi pintura del periodo ochentero, allá por 1985.

R.M.: Cómo así te animaste por ir a París y como así decidiste un día quedarte a vivir allí?

C.N.: Yo viajaba a visitar a una amiga en 1985 y a ver cómo era el panorama por allá y poder seguir algún curso. Luego al año siguiente regresé pero en esa ocasión me robaron mis documentos, entre ellos, mi pasaporte y como el trámite en el consulado peruano para un duplicado tardaba mucho. Tuve que quedarme en París más tiempo de lo programado, y en ese interín conocí a quien fue mi esposo, era etnógrafo y también hacía documentales, su nombre es Philippe Lourdou. Nuestro matrimonio en 1987 fue el motivo por el cual me quedé a vivir en Francia hasta que años después, en 1991, nos separamos y en 1993 obtuvimos el divorcio; pero aún seguía viviendo en París y trabajando como profesora de español y en mi taller, además de realizar viajes esporádicos a Lima para exponer mi obra,

R.M.: Fue difícil adaptarse a un nuevo país?

C.N.: Bueno, si bien era una contexto completamente distinto a Lima, lo más frustrante era no poder comunicarme en Francés, no lo hablaba fluidamente y era incómodo quedarme callada en las reuniones solo por no saber expresarme en ese idioma. Tiempo después lo aprendí. Aunque debo confesar que una de mis series pictóricas nació de esa impotencia. La serie *Poupeé* (muñecas) que expuse en Lima, en la galería Fórum en enero de 1991. En dicha serie Yo me identifiqué con los personajes inspirados en las muñecas funerarias de Chancay, a las que le agregué un globo de diálogo en su boca pero no hay palabras, quieren hablar y no pueden. Al inicio de mi estancia en París, fue difícil la comunicación porque mi francés era muy básico y no fue tan fácil aprenderlo, especialmente la pronunciación, me sentía impotente al no poder expresarme bien en ese idioma, y ese sentir lo plasmé en la serie de lienzos que realicé por aquel entonces, donde puedes ver que los personajes de éstos lienzos quieren hablar, pero no pueden hacerlo....Así me sentía Yo.

R.M. : Que estudios cursaste en París ?

C.N: entre 1991 y 1992 estudié xilografía en ADAC, que era un taller de arte municipal ubicado en París artistas locales ofrecían cursos de artes plásticas a la comunidad a un precio muy bajo. Entre los años 1985 y 1986 llevé estudios de Mitología Contemporánea en la maestría de la *V Section de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes: Section des Sciences Religieuses*. También trabajé como profesora de idioma español en el instituto de formación Metropolitan Languages de París, desde 1991 a 1995.

R.M.: Cuando regresaste a Lima?

C.N.: Regresé en 1996. A mi llegada a Lima, viví poco tiempo en casa de mis padres en la *Residencial San Felipe*, ubicada en el distrito de Jesús María, después me mude a mi casa-taller en el distrito de Miraflores y cuando mis padres fallecieron me mudé a Jesús María nuevamente, en el año 2011; y actualmente resido en este distrito.

R.M.: hálame un poco de esas impresiones que tienes y que has denominado como: "Pinturas digitales"....

C.N.: Hace años atrás, empecé a experimentar con una herramienta tecnológica: el programa de diseño gráfico denominado *Adobe Photoshop*, muy popular a fines de la década del 90 y me interesé por la técnica de la pintura digital, en principio, para realizar algunos bocetos no-figurativos que luego se quería trasladar al lienzo, pero como sucede en el grabado, el resultado posee una óptima resolución como si fuese pintado manualmente, incluso hay efectos que no se podrían obtener con las técnicas antes mencionadas y debido a eso, me gusta realizar impresiones digitales sobre cartulina tipo *Kimberly* y *opalina* mediante una impresora convencional a color.

Entrevista realizada Por Rosa María Vargas a Charo Noriega el día 07 de noviembre del 2015

R.M.: ¿En los 70's no había mucha apertura por parte de las galerías "formales" de arte, en éstas solo exponían artistas de renombre o larga trayectoria y Uds. (*E.P.S. Huayco*) crearon una nueva corriente alternativa en el Perú?

C.N.: Yo no creo, ni soy tan pretenciosa para pensar que creamos realmente nada, creo que intentamos ayudar a ampliar las posibilidades de un artista para poder expresarse, pero en realidad es bastante más complejo que simplemente poder exponer en otros lugares. Como estudiante de Bellas artes, recuerdo que los estudiantes exponíamos en cuanta municipalidad o centros culturales de municipalidades (que había pocos) habían y estos nos abrieron las puertas, osea que eso no es patrimonio de Huayco, pues todos los jóvenes artistas siempre buscan lugares porque siempre va a ser difícil encontrar espacios donde exponer su obra. Lo que hace diferente a Huayco es que ya la alternativa no era solamente exponer solo en galerías sino poder hacer trabajos en la calle, esa era la diferencia en realidad.

R.M.: Digamos, ¿acercar el arte a las masas?

C.N.: Bueno, si quieres emplear el término masas que a mí no me dice nada porque ¿quiénes son las masas?: son personas (aunque me suena bien ambiguo, la verdad)

R.M.: Bueno, Yo crecí oyendo el término en los medios, que es lo mismo que decir: que lo querían acercar al público en general.

C.N.: Sí, pero en algún momento hubo un acercamiento con Claudia Polar, quien acababa de abrir hacía pocos años la galería Fórum, que buscaba gente joven.

R.M.: Bueno, sé que dentro de la trayectoria de algunos galeristas o curadores, hay quienes se iniciaron con artistas jóvenes estudiantes de los últimos años de la escuela de arte de entonces.

C.N.: Galería Fórum fue una de las primeras en hacer eso: buscar gente joven. Justamente fue Claudia Polar, de Fórum" quien nos ofreció la sala para exponer y fue allí que sobre 10,000 latas de leche vacías hicimos un "Salchipapas"; que era la comida rápida de los ochentas. Se conservaron las etiquetas de las latas de la leche. Había bastante de comentario político entre la hambruna que uno vivía realmente, porque no vives bien con eso y la leche Gloria que era carísima (y sigue siendo cara) y además en esa exposición también pusimos afiches hablando de ideología en relación al arte, de distintos pensadores, esa posibilidad nos la dio Fórum; pero, como el objetivo de Huayco no era limitarse a galerías entonces dijimos: qué hacemos con las 10,000 latas de leche? , pero entonces decidimos en otro proyecto, y pensamos en

otro espacio, pero que fuera la calle limitarnos a un espacio cerrado como es una galería.

R.M.: Recuerdo cuando nos conocimos personalmente , a inicios del 2014, en la galería Euroidiomas cuando asistí a tu exposición *Reflexio Vehems*; durante una visita a la misma me comentaste que habían recurrido al *arte Povera*. Cómo fue el primer contacto con este arte? ...lo conocieron debido a su formación?, o mejor dicho: cómo llegaron Uds. a conocer el *arte Povera*, teniendo en cuenta que este arte se desarrollo otro contexto, la Italia de fines de los sesentas y consigue consolidarse entre los años 75 y el 77 (del siglo XX) y Huayco desarrolla su propia versión de este arte unos años después, cuando se inician artísticamente casi a la par con los artistas italianos adeptos a esta tendencia. Como Uds. lo adoptan o como lo conocen?, como se dio realmente?

C.N: Bueno, en esa época como no había internet, lo que recibíamos era lo que podíamos encontrar en revistas que habían en la misma galería o gente que viajaba y traían algunas revistas.

Entrevista a Charo Noriega

Fecha: 18 de noviembre del 2015.

Interlocutores: Rosa María Vargas Romero (RM), Charo Noriega (CN).

Archivo: CN20151118-A.

Transcripción

RM: Algo que te quería preguntar con respecto a esa etapa de Huayco, me decías que no había mucha apertura en ese momento...

CN: Si.

RM: ...Tomando casi siempre nombres de gran o amplia trayectoria, los que exponían en estas galerías “formales” de arte...

CN: Si.

RM: ...Uds. crearon algo así como un nuevo, digamos una nueva corriente alternativa?

CN: Yo no creo... yo no soy tan pretenciosa como para pensar que “creamos” realmente nada... creo que intentamos ayudar a ampliar las posibilidades de un artista para expresarse...

RM: Ok.

CN: ...Pero en la realidad es bastante más complejo que simplemente poder exponer en otros lugares. Yo me acuerdo que cuando estaba... como estudiante de Bellas Artes... los estudiantes exponíamos en cuanta municipalidad...

RM: O centro cultural...

CN: ...O centro cultural, que había pocos... creo, algunas municipalidades tenían centros culturales...

RM: Si.

CN: ...Nos abrieran las puertas...

RM: Si... ya claro, eso...

CN: ...O sea eso no es patrimonio de Huayco...

RM: No.

CN: ...O sea, los jóvenes artistas siempre buscan espacios donde, porque siempre va a ser difícil encontrar donde exponer su obra. Lo que hace de Huayco diferente es que ya la alternativa no era solamente exponer “en galerías”, sino poder hacer trabajos “en la calle”, esa es la diferencia en realidad.

RM: O sea acercar, digamos, el arte a las masas. Algo así.

CN: Claro, si quieres utilizar el término “masas”, que a mí no me dice nada...

RM: Bueno...

CN: ...Porque, ¿quiénes son las masas?, son personas...

RM: Claro, son personas, si, si.

CN: ...Y ese término “masas” es tan... a mí me suena bien ambiguo, la verdad.

RM: Si, si... bueno, yo he crecido oyendo ese término...

CN: Yo también, por eso lo encuentro tan ambiguo.

RM: Si.

CN: Justamente.

RM: Bueno. Bueno. Por lo menos es una manera de decir, que lo querías acercar al público en general.

CN: Claro. Pero hubo, en algún momento, algún acercamiento con Claudia Polar, quien acababa de abrir, hacía pocos años, la galería Fórum, que buscaba a gente joven justamente.

RM: Ah, que interesante. Si, porque... hay pocos. O sea, yo también conozco también la trayectoria de muy pocos galeristas o curadores, que justamente se han iniciado con estudiantes de los últimos años de las Escuelas de Arte y...

CN: Claro.

RM: ...Y que con ellos han ido digamos...

CN: Claro. Galería Fórum fue una de las primeras en hacer eso, en buscar gente joven.

RM: Ah, que interesante.

CN: Claro. Entonces ellos, ella, bueno, nos ofreció la sala para exponer y ahí hicimos, sobre 10.000 latas de leche vacías, un “Salchipapas”...

RM: Ya.

CN: ...Que era la comida que se comía en los ochentas.

RM: Si.

CN: Y sobre latas de leche Gloria, donde conservábamos la etiqueta de la leche. Era un poco... había algo de... bastante, en realidad, de comentario político, no?... entre la hambruna que uno vivía realmente, porque...

RM: Si. Así es.

CN: ...De salchipapas no vives bien...

RM: Lógico, porque es una comida chatarra.

CN: Y la leche era carísima.

RM: Así es.

CN: Sigue siendo cara, en realidad. Y además, en esa exposición pusimos afiches también, hablando de ideología en relación al arte, de distintos pensadores. Esa posibilidad nos la dio Fórum. Pero, como te repito, el objetivo en ese momento de Huayco, no era solamente limitarse a galerías, entonces dijimos: ¿Qué hacemos con las 10.000 latas de leche? Entonces decidimos hacer otro proyecto, pero ya no... pero que ya fuera la calle, no a un espacio cerrado como fue una galería.

RM: Si. Dime. Recuerdo cuando te conocí personalmente la primera vez que fue... que nos vimos personalmente que fue... febrero del 2014, en Euroidiomas, en la galería de Euroidiomas cuando tú estabas realizando tú, este... “Vehems Reflexio”, tú exposición, individual. Era tú última propuesta, no?... hasta ahora ha sido la última, todavía está en proceso de una nueva, pero, en ese entonces recuerdo que me comentaste algo que me pareció interesante, acerca de que Uds., digamos, tenían su propia versión, por decirlo así, del arte Povera. Uds. estaban, digamos con, digamos que no tenían un gran presupuesto para hacer cosas, digamos, con elementos más tradicionales, con materiales más tradicionales y trataron pues de adoptar este arte Povera. ¿Cómo llegan a saber de este arte, digamos, o ya por su formación ya Uds. conocían de esto, porque en realidad el arte Povera es un arte que se desarrolla entre el 75...

CN: Italia, exactamente.

RM: ...En Italia, que se consolida entre el 75 y el 77. Uds. estaban, digamos, casi a la vanguardia ... iniciando sus carreras artísticas casi a la par con este arte...

CN: Si.

RM: ...Que era europeo obviamente. ¿Cómo Uds. lo adoptan o como conocen?

CN: Bueno, en esa época, como no había Internet, lo que recibíamos... bueno, en la misma galería podíamos encontrar revistas o gente que viajaba y traía revistas. Era la única manera de...

RM: Ah, esa era la forma como Uds, digamos se...

CN: Pues no había otra.

RM: ...Se mantenían, digamos al día, no?...

CN: Si.

RM: ...En este tipo de...

CN: Si. Lo interesante, para mí en todo caso, del arte pop era, es que no solamente utilizaba materiales que podían ser caros o baratos, después... usar óleo, usar témpera, o usar lo que te de la gana, es la manera en que se decían las cosas. El arte pop era... era exactamente... era un arte... quiere ser arte pobre.

RM: Mmm.

CN: ...Era un arte que era muy expresivo, para comenzar. No buscaba, además no era un arte hecho para... para ser enmarcado con marcos barroco rococó dorados.

RM: Mmm.

CN: ...Porque no era un arte... no era un tipo de expresión cultural hecha para entrar en un museo.

RM: Claro.

CN: Pero, claro, al final, con el tiempo te das cuenta que a lo mejor, va a entrar a un museo. Tal vez lo peor, pero volverá a salir. Lo que entra sale. Pero, digamos, que el arte pop era muy expresivo. Y eso nos interesó mucho, a mí en particular.

RM: Ah, mira, que interesante. Si porque bueno...

CN: Y el arte pop era además, claro... Pero ya antes del arte pop, debíamos hablar también un poco del "Expresionismo abstracto americano", de Rosenberg, quien trabaja con todo tipo de materiales... todo tipo. Él abre un montón de puertas a... para casi todos los artistas del mundo.

- RM: Porque claro. En este caso, por ejemplo, aquí en el Perú, bueno, las latas de leche que eran algo, digamos, que no se estaban usando, no eran...
- CN: No, no, era... lo que pasa es que ahí descubrimos que se podían comprar. Que había gente especializada en recoger latas y nosotros íbamos a comprarlas.
- RM: Si. Eso curioso. Yo no sabía que esto del reciclaje ya venía desde los setentas y nosotros acá ni enterados.
- CN: Claro, claro.
- RM: Por lo menos yo pensé que esto era algo más de los noventas, del 2000, del siglo XXI. O sea, ya había, digamos, gente que de alguna manera este, lucraba con las sobras, con...
- CN: No, no se puede lucrar con eso, no podemos hablar de "lucrar"...
- RM: No claro.
- CN: ...Porque pasaban la vida miserablemente...
- RM: Bueno.
- CN: ...De esa manera, por más que lucraba. Era baratísimo. Les comprabas esas latas baratísimo.
- RM: Era muy barato.
- CN: Claro, era muy barato. Pero bueno, nos evitaba ir a buscar nosotros una por una cada lata.
- RM: Claro, ir recogiendo entre la familia...
- CN: Lo que si tuvimos que hacer, claro, pasarlas por lejía y todo eso, porque iban para una galería y podía la gente contagiarse si es que eso estaba contaminado.
- RM: Lógico. Porque era un vertedero, entonces donde estaban.
- CN: Claro.
- RM: Donde estaban. Si porque he visto fotografías de la época y...
- C: Claro.
- RM: ...Claro, es un vertedero, si, ahí estaban. Ahí van todos los desperdicios. Obviamente, en esa época, que digamos, en cuestión de vacunas y salubridad estábamos mal.
- CN: Claro.

RM: Si con un retraso atroz me imagino, pero, dime, ¿qué tal aceptación tuvo en, bueno, por lo menos algunos medios que hicieron réplica de esto, de la “Salchipapa”? Empezando por eso, porque yo he visto por ahí un recorte, pero...

CN: Eehh...

RM: ¿O “La Sarita” fue la que tuvo de repente ...más difusión?

CN: Si, tuvo algún eco, porque era un arte distinto...

RM: Poco convencional, de hecho.

CN: ...Era poco convencional. Presentamos además afiches, que era un poco también, bastante burlones en relación a lo que era el arte oficial en el Perú y que en muchos casos sigue siendo el arte oficial en el Perú. Y de alguna manera en... a través de estos afiches, si se introduce un poco el pop art.

RM: Claro, justamente a eso iba, no, porque yo...

CN: Más que el arte pop era, en todo caso tendría relación con la “Salchipapa” misma, con esa alfombra, pero que además no había que relacionar solamente con el arte pop, hay que relacionarlo con las alfombras de flores.

RM: Así es.

CN: Bien peruanas.

RM: Si, por cierto, si.

CN: También. Pero como te digo, en los afiches estaba la otra cara, la cara del Pop Art.

RM: Si, justamente...

CN: Un arte más evidente, por eso la exposición se llamaba “arte al paso”.

RM: Claro. Porque Uds. se estaban apropiando incluso de una imagen, como por ejemplo, Sarita Colonia, se estaban apropiando...

CN: Pero eso después.

RM: Claro, después, ajá. Pero aún así, hay elementos efectivamente del Pop Art...

CN: Claro.

RM: ...Yo incluso, en algún momento, cuando escribí sobre Huayco, en algún momento, comentaba que eran prácticamente los pioneros del pop art, no?

CN: Claro.

RM: Tanto pioneros...

CN: En el Perú.

RM: ...En el Perú, si, ajá. Si, porque incluso yo más adolescente ya, cuando he identificado parte de la obra de Huayco, o sea yo he visto la etapa, la última etapa por decirlo así, este, donde yo puedo apreciar más eso, pop art; ahí, digamos, Uds. se apropian de imágenes, o sea, que están en la memoria de todos nosotros, no? El retrato de Vallejo, este... el propio retrato de Sarita Colonia que está en todos los micros...

CN: Ajá.

RM: ...O sea, en fin. Íconos religiosos, políticos, literarios, en fin. Uds. trataban de crear composiciones con todo eso, no? Es ahí cuando ya yo tiempo después me entero de lo que era “apropiación”, pero era muy publicitario. Porque incluso el término no se empleaba mucho.

CN: No. En esa época tampoco.

RM: No había el término “apropiación” propiamente dicho, no?

CN: No existía.

RM: A lo mucho lo que decían, bueno, era pop art. Así un poco...

CN: Si, claro.

RM: A lo que hace Wharhol, un poco eso. La sacralización del objeto o cosas por el estilo.

CN: Claro. El cuerpo de la mujer.

RM: Si, exactamente. Pero no, claro, como apropiación, eso creo es un término mucho más moderno...

CN: Es pop moderno, es decir...

RM: ...2000. Pero ya... ¿Siglo XXI ya?

CN: Si, siglo XXI también. Ahora, yo personalmente, de Huayco, lo que más valoro, como esfuerzo, no es tanto esta... digamos introducción ya oficial... porque al final todo se oficializa también...

RM: Así es.

CN: ...Del pop art en el Perú. Porque al final, yo veo que se está haciendo mucho pop arte copia... pero copia realmente fiel, o sea sin asco, de productos extranjeros...

RM: Claro.

CN: ...Pero realmente a un punto que da vergüenza.

RM: Claro.

CN: Con esto de que uno se puede apropiar y no se están apropiando.

RM: Claro.

CN: Es un robo. Realmente robo.

RM: Claro. Justamente, hace poco me entrevistaron en el programa radial "Lima en Escena", de radio "Lima Gris" y me hablaron pues de una artista que copió a una artista extranjera aunque eliminó un elemento de la obra, la paleta de colores y otros elementos compositivos eran casi idénticos y era muy difícil llamarlo apropiaciónexiste una delgada línea entre la apropiación y el plagio... (Interrupción).

Entrevista a Charo Noriega

Fecha: 18 de noviembre del 2015.

Interlocutores: Rosa María Vargas Romero (RM), Charo Noriega (CN).

Archivo: CN20151118-B.

Transcripción

RM: Hace un rato habíamos comentado respecto al límite entre lo que es la apropiación y el plagio, teniendo en cuenta que hay una delgada línea entre lo que es apropiarse y copiar. Qué opinas al respecto, Tu como una de las pioneras del Pop art aquí en el Perú.

CN: Bueno, mi intención nunca fue hacer pop art a lo Warhol, no?, porque Wharhol responde a una sociedad de consumo que es la norteamericana

RM: Claro, es otro contexto definitivamente...

CN: Así es, era otro contexto, nosotros éramos consumistas pero a otro nivel, ahora tal vez nos parecemos más.

RM: Así es, ya nos parecemos más.

CN: Pero claro, lo que me resulta sorprendente que a partir de la postmodernidad, sobre todo, de los años dos mil hacia adelante, lo que se enseñaban muchas veces, los referentes, ya no son referentes, es copia textual de otra obra a la que se le añade simplemente un punto amarillo o siete puntos rojos y ya se supone que es una reinterpretación y ahí no hay ninguna reinterpretación, es una copia fiel, eso realmente para mi es plagio, yo lo considero plagio y no necesariamente es responsabilidad de los jóvenes artistas porque a ellos se les está enseñando que eso es correcto y que realmente están descubriendo "la polvora" y eso es realmente preocupante.

RM: Más allá del facilismo, es una mala metodología por parte del docente.

CN: Que es lo que me parece más preocupante...

RM: así es. Cambiando de tema....retrocediendo en el tiempo, quisiera saber...que me comentarás brevemente algo de tu biografía, pues casi no he visto reseñas, más que las más elementales en internet pero me gustaría saber más de ti...Tu Has nacido en

Talara, Piura....

CN: bueno, Yo nací en Talara en 1957, soy hija de mi padre , Raul Noriega Gifford, Ingeniero civil, limeño y de Julia Ezcurra Arrunátegui, que nació en Tumbes...bueno, no voy a ponerme a hablar de los ancestros pero básicamente españoles, de inglés y por ahí seguramente debe haber algo de peruano también.

RM: ¿Cuándo es que vienes a Lima?

CN: Yo lo que pasa es que mi papá....somos cuatro hermanos, Yo soy la menor después de 10 años, la última..... y mi papá trabajaba en la International Petroleum Company, es por esa razón que nací en Talara, no porque sea que tenga sangre piurana, no soy piurana realmente sino de casualidad. Pero mi padre renuncia cuando Yo tenía dos años y por esa razón Yo realmente no conozco Piura y nunca he vuelto. Todos los recuerdos que tengo son las cosas que me cuentan mis hermanos que sí estudiaron la primaria en Talara y hablan inglés perfectamente y bueno, vivieron prácticamente según por lo que me dicen en un pedazo de "gringolandia". Es que la International Petroleum Company era un emporio americano dentro de Perú, mi padre no trabajaba de obrero, El tenía un alto puesto y la escuela era para los hijos solamente de los ingenieros o de altos cargos ejecutivos, no para los obreros.

RM: ¿Cuando nace en ti esta vocación por el arte?

CN: Mis dos hermanos mayores, a mi hermana mayor y a mi hermano siempre les gusto el dibujo y la pintura, a ambos, no como profesionales pero por lo menos siempre había una inquietud y tenían facilidad para eso. Yo también desde niña me gustaba dibujar y me inventaba cuentos. Pero ni siquiera sabía que existía una carrera de artes plásticas, hasta que estuve en 4to y 5to de media que recién comencé a preguntar que quería estudiar e incluso mi primera opción no era Artes Plásticas sinó era Periodismo, pero curiosamente, por cosas de la vida la Escuela de Periodismo Jaime Bauzate y Meza estaba cerrada y mi segunda opción fue Bellas Artes, pero mi madre tenazmente se oponía porque estaba en el centro de Lima y pensaba que era peligroso, según ella, aunque al final estudié allí y nunca me pasó nada. Pero por una prima descubrí que también existía la Facultad de Artes de la Universidad Católica que estaba ubicado en San Miguel. Y bueno, pasé mi examen e Ingresé en 1974. Lo que siempre supe que lo que quería no era cerámica, ni escultura sino Lo que Yo quería era pintura, allí se consolida mi vocación. Lo único que no me gustaba

mucho era que el sistema de la católica, todos los profesores decían un poco lo mismo. No había mucha variación en las posibilidades de creación.

RM: Aún en ese tiempo, Winternitz seguía siendo director?

CN: Si, estaba muy viejito y aun siendo el Director era de los que te correteaba cuando te veía fuera de clases. Hice un año y medio en la Católica y de allí pedí mi traslado a Bellas Artes a mediados de 1975. Y fue de Bellas Artes donde egresé en 1982

RM: ¿los compañeros con los que tu compartías taller en Barranco, en Pedro de Osma 112 eran también bellasartinos como tú, o procedían de diversas escuelas?.

CN: en principio todos éramos de Bellas Artes, después, bueno Enrique Polanco era de Bellas Artes, Herbert Rodríguez de la Católica, pero él se integra después, los que estuvimos primero fuimos: Hermán Schwartz era de Bellas Artes, Armando Williams de Bellas Artes. Juan Javier Salazar de ninguna parte, pero pasó en algún momento por Bellas Artes Todo ese grupo paso siendo Bellas Artes, después Mariela Zevallos que era de la Católica y Herbert Rodriguez de la Católica.....bueno, y Francesco Marioti que había estudiado en Europa. Pedro de Osma se alquila porque la Escuela de Bellas Artes fue tomada el año 1976, entonces perdimos ese año y nos quedamos sin poder pintar por eso nos juntamos para alquilar un taller y por qué en Barranco?, porque por aquel entonces hubo un terremoto tiempo atrás y por eso buscamos cualquier casa antigua rajada en Barranco que te la alquilaban casi por nada y Pedro de Osama 112 esa una de esas, bueno, éramos muy jóvenes de 18, 19 años.

RM: ¿Cuándo es que decides integrar Huayco y por qué?, y.....¿cómo se disuelve Huayco?

CN: Después de que se realiza en Pedro de Osma 112, Contacta 79, ya decidimos formar un equipo de trabajo más estructurado y se inscribe el nombre EPS Huayco y por votación decidimos quienes iban a integrar ese equipo de trabajo teníamos un libro de actas (el que tú has visto) y durante dos años de trabajo intenso. Algo que nadie menciona pero que me parece importantísimo resaltar es que fuimos los primeros en hacer un estudio serio sobre el criterio de gusto, trabajo que hicimos en colaboración con San Marcos y la facultad de comunicaciones de la universidad de Lima, pues necesitábamos asesoría ya que no sabíamos cómo hacer las preguntas para una encuesta, etc. Estuvo también Francisco Statsny, un tal Luna Victoria de San Marcos para ayudarnos en el tipo de preguntas. Un trabajo interesante

que finalmente y lamentablemente, el resultado físico concreto se perdió, o alguna parte falló en ese caso no fuimos los artistas, sino una parte administrativa que tenía que entregar los resultados y no los entregó.

Como te decía, fueron dos años muy intensos que en Huayco cada quien tenía su propio estilo, Cada quien seguía su propia línea de trabajo, Eso nos diferenció siempre del resto de los grupos de la época. Teníamos las dos maneras de trabajar : Como EPS Huayco y paralelamente tenían su producción individual y trabajos en simultáneo para nuestras escuelas porque además éramos estudiantes aún.

Huayco duró un poco más de dos años, se disuelve debido a diversos factores: estábamos cansados por la intensidad de trabajo que nos quitaba tiempo para desarrollar nuestra propia obra, nos pidieron la casa, el espacio físico, el taller de Pedro de Osma y cuando se fueron Marioti y su esposa María Lui a Suiza, entran nuevos miembros a Huayco y estos nuevos miembros no estaban familiarizados con nuestra metodología de trabajo que ya teníamos y fue algo problemático y para variar debíamos abandonar pronto el espacio que nos albergaba y en nuestro último proyecto que hicimos quedó inconcluso (un mural para la municipalidad de arte vitarte en conmemoración de los hechos ocurridos en Cromotex), y notamos no era la izquierda de Barrantes y repuntaba otra izquierda más extremista y querían que hiciéramos panfletos y nos negamos y por eso no lo terminamos pues Huayco no era intención de nosotros hacer eso. Y nos dimos cuenta de que era mejor que cada uno continuara con su propio trabajo personal, además dos años más tarde, casi todos los integrantes nos fuimos fuera del Perú por diferentes razones y ya no se reanudó el trabajo. Tal vez pudimos continuar trabajando, pero como nos fuimos....

RM: ¿en qué año emigraste a París y cuando regresaste a Lima?.

CN: Mi primer viaje lo hice en 1984, pero fue en mi segundo viaje en 1985 cuando decidí quedarme definitivamente en París. Regresé a Lima en 1997.

RM: Cómo encontraste el panorama artístico a tu regreso, comparando la Lima que dejaste a la que viste a tu regreso?

CN: Si vi un cambio, pero no necesariamente lo que hubiera esperado. Lima conservaba esa cosa Barroca de darle más importancia al marco que a la obra, fue algo que me resultaba realmente chocando y se acentúa tanto que aún hasta ahora me sigue pareciendo chocante, además de ver una tendencia de los pintores jóvenes de sentirse cosmopolitas y una negación de recordar lo vivido en los noventas, es comprensible que si ya saliste del drama no quieres ni mirarlo, y prefieres dejarlo atrás , pero me sorprendió que casi todo era realmente copias de cosas que he visto en el extranjero.

RM: Así es, Hay trabajos actuales que si revisas un libro de arte contemporáneo verás que hay obras que se han realizado en los años 50 o 60, pero los artistas actuales nos lo venden como si fuera algo original, único, pero ya se hizo hace varias décadas. Esta bien tener referentes pero ya es demasiado.

CN: claro, cuando tienes referentes lo mínimamente ético es que debes decir quien es tu referente, pero no lo dicen. Decir: Yo admiro a tal artista, pero no lo hacen.

RM: demasiada arrogancia.

CN: Tu lo has dicho, demasiada arrogancia.

RM: Lo más triste es que son los más jóvenes que hacen gala de eso.

CN: así es, mi generación fue más honestos, pero la que me siguió (aunque hay excepciones) solo se dedicaron a hacer un arte vanal, para llenar una pared de colores bonitos y para celebrar este "resurgimiento" de la economía peruana.

RM: lamentablemente todo se reduce al gusto comercial.

CN: aunque no digo que alguna generación posterior a la mía no haya hecho algo bueno e interesante, pero cada día quedan menos. Creo que tal vez los más jóvenes que están saliendo de las escuelas, porque todo da vueltas, empiecen a recuestionarse cosas, pero eso también va ir relacionado a cómo las escuelas mueven sus metodologías de estudios, pues si van a estar alabando la copia y halagando además el gusto de ciertos patrones, definitivamente no iremos muy lejos, sin embargo si he visto chicos muy creativos y efectivamente si saben quiénes son sus referentes y los van a mencionar y van a ir más allá. Y por lo demás se puede exigir mucho de una sociedad donde hay tan pocas galerías de arte y museos de arte, solo tenemos el museo de arte de Lima y el MAC y el de San Marcos.

RM: Así es.

Entrevista a Charo Noriega

Fecha: 18 de noviembre del 2015.

Interlocutores: Rosa María Vargas Romero (RM), Charo Noriega (CN).

Archivo: CN20151118-B.

Transcripción

RM: Me decías que, en cuanto a tu pintura tiene, no solamente tiene, digamos, este... tu inspiración no es solamente orgánica sino también cultural.

CN: Claro. Yo en realidad diría, mi trabajo en materia natural y materia cultural. A materia natural, la llamo todo aquello que está mucho más ligado a lo, no necesariamente a lo creado por el ser humano. Porque no soy etnocentrista, soy más bien animista. Y, bueno, y eso se refiere sobre todo a la Naturaleza. A lo que ya estaba antes del hombre y seguirá estando seguramente después que el hombre desaparezca. Pero por otro lado, hay lo que es materia cultural, en... un pequeño detalle, cuando trabajo materia natural, por lo general no... salvo en una exposición, que es la de las "Rosas", *Reflexio Vehemens* en Euroidiomas, donde mezclo materia natural, que son las rosas, con la línea Shipiba. Es la única donde mezclo materia natural...

RM: Si.

CN: ...Y materia cultural.

RM: Cultural. Exactamente.

CN: Es la única en... es algo inusual...

RM: Si.

CN: ...Es la única en que he hecho eso. Por lo general trabajo o lo uno o lo otro. Y en materia cultural, ya hace referencia a lo que es creación humana. Y la creación humana puede ser simplemente el simple gesto de hacer una raya en un papel, en una pared, o en una caverna, o en una computadora. Esas son las dos vertientes.

RM: Aunque hay algo interesante ahora, a propósito, por ejemplo de lo que mencionas de... de la acción del ser humano de poder reproducir al menos una línea, no? Puede por lo tanto reproducir el entorno, digamos, lo natural, la Naturaleza propiamente dicha...

CN: Si.

RM: ...Pero también, por ejemplo, en el caso ya del dibujo amazónico y adentrándonos un poco a tus series, donde has empleado parte de ese dibujo amazónico, como elemento

de tú composición, bueno, según lo que yo tengo entendido, no?... durante mis estudios de antropología y etnografía también, como parte de mi formación universitaria en Historia, comentaban de que como ejemplo, eso un profesor nos comentaba que, para poder realizar esos patrones, o sea estos dibujos, en este caso, eh... había todo un ritual previo, no? Probablemente similar al de Ayahuasca, de repente, donde entrabas, digamos, en un estado, este, en un estado de... no sé cómo llamarlo...

CN: Como alucinógeno.

RM: ...De éxtasis, alucinógeno, no sé cómo llamarlo así, y que durante ese estado donde aparecen estas serie de...

CN: Si. Pero... pero en realidad, lo que yo... lo que a mí me interesó de estas líneas, o de estas redes Shipibas, no fue realmente la parte étnica ni sociológica. Lo que pasa es que yo antes había trabajado el laberinto.

RM: Ah, ok.

CN: Y lo que yo vi...

RM: El concepto.

CN: ...En principio, antes de pensar en el concepto, a mí lo que me atrajo fue la línea en sí...

RM: La estética.

CN: La estética. La manera en que esas formas curvas se dibujaban y creaban redes, que para mí eran laberinto.

RM: Ya. Eh...

CN: Y ahí, pero eso porqué, porque yo ya antes había trabajado y trabajado mucho tiempo laberinto. La idea de laberinto, para mí, es fascinante. Pero que ocurre, que obviamente, cuando empiezo a trabajar, mi intención nunca fue repetir exactamente los mismos patrones de los Shipibos, porque yo no soy shipiba, como que yo no era un trabajo etnológico y además sería absurdo, que yo, un artista del siglo XXI, repita exactamente el gesto de una artista shipiba...

RM: Claro.

CN: ...Porque para eso cuelgo una tela shipiba que es en sí misma...

RM: Ya sería un plagio, claro, ya sería un plagio.

CN: Que ya sería una obra de arte en sí misma. Pero claro, tuve que hacer una investigación.

RM: O sea, tú estabas haciendo como una...

CN: Yo hice una reinterpretación.

RM: Reinterpretación.

CN: Yo en realidad lo que hice fue tomar...

RM: O sea, apropiación. Algo así como una apropiación...

CN: Exactamente. Es más bien una apropiación de ciertas formas, que me llamaron mucho la atención, porque en ninguna parte del mundo yo he visto ese tipo de grafismo... llamémoslo grafismo.

RM: Si. Es que en verdad no lo hay.

CN: No lo hay.

RM: Ni siquiera en África, que por ahí pudieran tener algo...

CN: Y claro. Si. Pero yo lo distorsioné a mi manera.

RM: Si. Justamente eso es algo que incluso, a mi profesora, a mi asesora, le dije: Esto es dibujo amazónico, sólo que esto está reinterpretado...

CN: Claro.

RM: ...Porque si ves, las líneas no son tan severamente geométricas

CN: Claro.

RM: ...Como lo son originalmente...

CN: Claro.

RM: ...Sino ella está haciendo una reinterpretación.

CN: Claro.

RM: Incluso le da un toque femenino, digamos. Desde su perspectiva femenina, trata de interpretar...

CN: Ahora, hay algo interesante Rosa María. Que yo cuando investigo esto, me doy cuenta de primero, estas líneas, de laberínticas, no tienen nada. Porque lo que pasa que para los shipibos, ese mundo de abajo es el mismo que el mundo de arriba, que lo representa, la curva son los ríos.

RM: Ah, ok. Tiene un principio y un fin. No son laberinto.

CN: No. Que el rombo, la figura del rombo, es la cruz del sur.

RM: Ah, mira, que interesante.

CN: Eso es así. Y quien hace los dibujos no son los hombres, son las mujeres.

RM: Ah, mira, que curioso.

CN: Si. Es muy interesante y es la mujer quien reproduce los símbolos y la que los trabaja.

RM: Si, porque es curioso. Yo en crónicas, incluso, en crónicas estamos hablando de la época de la Colonia, no?, cuando hacen descripciones acerca de quienes tejían, normalmente la labor, siempre, fue atribuida a hombres y mujeres, pero... pero especialmente, se hablan de mujeres, que son las que participan. Incluso, historiadores, o sea, en la actualidad, este... arqueólogos e historiadores también, cuando deducen el trabajo, no? Este... bastante laborioso, pero a la vez muy dinámico, en fin, de las líneas, de los patrones, casi siempre suelen atribuir eso a una mujer.

CN: Y en ese caso es así, efectivamente...

RM: Si.

CN: ...Y da la casualidad que yo también soy mujer...

RM: Si.

CN: ...He intentado, de alguna manera, reproducir ese mismo gesto, porque lo que me interesa a mi es el gesto.

RM: Si. Dime, en algún momento estos artistas, porque en realidad, eso de decir "artesanos" o "arte popular" está demás. O sea...

CN: En este caso particular está demás, porque... son obras de arte.

RM: Son obras de arte, exactamente, y hay que verlas tal cual. Estos artistas amazónicos, como he leído en muchas ocasiones, previamente (a veces) ellos se someten a algún ritual para poder pintar estos patrones, porque es parte de lo que ellos visualizan en este éxtasis, no?.

CN: Si, aunque probablemente eso fue en un principio.

RM: Si, porque ahora es algo heredado.

CN: Porque probablemente, si Tu preguntas ahora a una de estas señoras que todavía hacen estos diseños probablemente ya está perdida en la "noche del tiempo" por qué lo hace, simplemente se vuelve una cosa repetitiva, es más una cosa tradicional que se repite.

RM: Supongo, porque no creo que todo el mundo este en ese plan (beber Ayahuasca).

CN: Claro, toda cosmovisión se ve siempre afectada por el devenir, por lo que va ocurriendo. La persona que ya tiene mucho contacto con la cultura actual, por nuestra cultura actual mestiza, le va a ser más difícil recordar por qué exactamente hacen lo que hacen.

RM: Asi es. Dime, y en algún momento Tu en algún momento, no tanto como querer emular, pero de repente...has recurrido a algún tipo de estos "rituales" para poder pintar?.

CN: No. Yo para pintar necesito estar lo más sana posible, sana en el sentido de....

RM: O sea, nunca has consumido Ayahuasca por ejemplo...

CN: Lo que he probado es San Pedro, pero no para pintar, he probado San Pedro como una experiencia de joven interesantísima pero no se me habría ocurrido ponerme pintar, ni bocetear, no.

RM: Es decir, no necesitas ese tipo de estímulos para tu trabajo.

CN: No, mi mayor estímulo para trabajar es poder estar Yo en contacto conmigo misma, y para eso, pocos intermediarios: cigarrito, agüita.

RM: Asi es, pero Tú sabes que se dicen tantas cosas y leyendas como que fulano, tal artista consumió o tomaba esto y por eso la pintura le quedó muy bien....

CN: Y es probable que sea cierto, por algo los chamanes toman Ayahuasca, toman San Pedro porque las consideran plantas "maestras" (que enseñan), entonces en un principio, probablemente, fue así, así aparecieron estas formas, pero en este momento en mi caso en particular, yo no siento la necesidad de consumir....

RM : Nunca has tenido esa necesidad de consumir eso para poder pintar?

CN: No, porque la pintura en si misma para mí es un viaje , no necesito otro estímulo más porque ya estoy en un viaje cuando estoy pintando, porque como Yo no soy el tipo de artista que va a repetir lo que ya conoce, sino que busca justamente romperse a sí misma, romper su propio esquema y buscar otra cosa, y ya estoy allí.

RM: Es algo curioso en tu producción pues veo que siempre arriesgas , replanteas....

CN: Asi es, es un replantear...

- RM: Y no como otros artistas cuyos cambios en su obra se evidencian cada 10 o 20 años, que se ve algo nuevo, en cambio, veo que en un lapso menor de tiempo planteas o arriesgas con algo diferente, nunca repites lo mismo, aunque se pueda repita algún elemento pero el concepto cambia y eso es lo que me llama la atención de tu obra, que siempre estás reinventado.
- CN: Por ejemplo, como estábamos por ejemplo, viendo hace rato, te estaba explicando de donde sale la exposición Ergo Sum que es la de estas especies de fragmentos del 2011 y Tu no sabías que eso viene de los collages hechos en París en los años 93, 94, 95...., y ahora tenemos el video donde ves y donde explico. En ese momento, en el 2011, estoy retomando algo que hecho en el 93, 94...., pero lo retomo de otra manera y ya con la idea más clara de por qué trabajaba el collage y por qué lo paso a la tela.
- RM: Si, pero algo interesante es que a pesar que Tu trabajas con materiales diferentes, empiezas a experimentar con diversos materiales.....
- CN: Si pues, trabajé el óleo y acrílico e igualito, me dá lo mismo...
- RM: Comienzas a trabajar técnicas diferentes, pero veo que siempre tu temática se centra, por lo menos durante en ese período(su llegada a París), está inspirado mucho en lo andino, lo ancestral, sobre todo por el tema de las muñecas Chancay, bueno, estos collages que obviamente se asemejan a cerámica...
- CN: Lo que pasa es que cuando Yo me voy del Perú.... bueno, Yo pertenezco a una generación, la de comienzos de los ochentas en realidad, donde todavía se discutía mucho sobre el premio otorgado a López Antay, al artesano, había mucha gente en contra y gente a favor, y eso obligó a mi generación a mirar hacia adentro y no solamente a lo que se hacía hacia afuera, sinó también a lo que se hacía adentro y que se miraba como algo "inferior".
- RM: Así es, siempre se vió eso: "Yo que vengo de Europa con las ultimas técnicas soy académico y hago arte, soy artista, pero si tu eres serrano o provinciano y haces arte no haces arte tú haces artesanía"
- CN: Claro, pero dentro de los artesanos hay gente que se atreve a hacer cambios y que entonces dejan de ser artesanos para ser artistas porque están aportando algo más.
- RM: Es más, Yo desde que era niña y hasta ahora me doy una vuelta por las tiendas de artesanías y veo que efectivamente, hay innovaciones, hay nuevos materiales, hay nuevas formas estéticas....
- CN: Claro, y sobre todo hay lo que creo que es más importante: nuevas ideas y nuevos conceptos que se dan a través de lo que nosotros llamamos "artesanía".

- RM: Si, Yo me quedo maravillada, porque incluso basta ver las hermosas esculturas en piedra de Huamanga para darse cuenta del talento y la grandeza que tenemos a nivel de artistas, pero siempre se han visto desde la óptica peyorativa como artesanía y no arte como tal, y siempre han estado relegados, desde Mérida, Mérida y todos los demás más que han destacado en Pintura, escultura, tejidos, etc.
- CN: Por eso, al principio de mi trabajo, seguía un poco por lo que es la artesanía peruana, pero como yo soy un poquito especial, Yo releo, hago una relectura de esa artesanía peruana y doy mi propio testimonio con eso.
- RM: La consecuencia de la relectura sería la reinterpretación.
- CN: Por supuesto, si tú ves por ejemplo, la exposición de 1984 en Fórum, que fue mi primera exposición importante, hay toda una reinterpretación de la pintura campesina andina donde Yo cuento otra historia utilizando elementos de dicha pintura, pero yo le doy pero la lectura que le doy es distinta, pero que pasa, luego empiezo a sintetizar, porque Yo no soy muy barroca realmente, no me interesa mucho el barroco, y empiezo a sintetizar y lo que me interesaba también de esto llamado artesanía es la capacidad de síntesis, al igual que en el arte precolombino. Esa capacidad de síntesis me parece a mí maravillosa.
- RM: Si, porque veo que eso lo aplicas a tu pintura, siempre hay un elemento icónico y el fondo es, digamos, más plano, pero lo que interesa es el mensaje de ese único elemento que está allí presente.
- CN: Es realmente eso que viene un poco de la parte pre-hispánica, por eso Yo no soy muy cercana al Barroco, puedo admirarlo, puedo respetarlo, pero no es algo que a mí me seduzca.
- RM: Claro, dentro de tu composición y demás no hay barroquismo.
- CN: No soy muy empática con el barroco, lo reconozco como un arte importante, todo lo que tú quieras, pero realmente no me mueve mayormente ninguna fibra.
- RM: Es curioso que tú has estado ligada al grabado y de por sí en la xilografía, hasta la propia madera siempre llena espacios con sus vetas, hay cierto barroquismo, aunque es relativo en el grabado...
- CN : Aunque depende como lo trabajas...
- RM: No siempre es así...
- CN: sobre todo en xilografía puedes hacer una cruz simplemente, puedes trabajar no sobre madera, sino sobre linóleo que es completamente liso y no te deja ninguna huella.

RM: Claro, en el linóleo no hay ningún tipo de llenado de espacios...

CN: A mi me encanta el linóleo...

RM: Es además un material barato y manjeable...

CN: Aunque ahora es difícil de encontrar...

RM: Si, porque ya no hacen los pisos de antes, porque de ese material eran los pisos de los hospitales.

CN: Es buenísimo el linóleo. Ves lo que está allí (me muestra una matriz de grabado en linóleo) ves ese círculo que está allí? eso es linóleo, y mira que limpio el acabado.

RM: He observado que la xilografía ha regresado, la mayoría trabaja en triplay debido a su bajo costo y es fácil de encontrar, como antes lo fue el linóleo.

CN: Bueno, es que el linóleo es más fácil porque puedes "cucharear" y es una técnica que a muchos artistas les gusta, a mi personalmente me encanta. A mi el grabado en metal por ejemplo no me gusta.

RM: La serigrafía es distinta.....

CN: En la xilografía trabajas con gubia o cúter (cuchilla) directamente y el resultado lo vas a ver inmediatamente, mientras que en la serigrafía trabajas sobre el color y tienes que ir superponiendo colores. No hay esa relación directa física que para mí es muy importante, Yo tengo una relación apasionadamente física con la pintura. La serigrafía es más técnico. Mi trabajo pictórico tienen relación con ambas técnicas, prefiero "cocinar" el color directamente en la tela y no en la paleta, salvo casos excepcionales y en el caso de la serigrafía trabajo con capas de color, y como he trabajado tanto la serigrafía que inconscientemente tengo esa manera de trabajar el color en el lienzo directamente y no tanto con la paleta.

RM: Retrocediendo en el tiempo, situándonos en el año 1979, cuando se lleva a cabo el festival "Contacta 79", en aquella época estabas iniciándote junto a tus compañeros de grupo en la serigrafía. Ese festival que es lo que buscaba?

CN: La intención era integrar a la comunidad y a todo tipo de proceso artístico. La idea era integrar a la comunidad y a las artes. Siendo de la escuela o no igual te inscribías.

RM: Cualquiera podía inscribirse?

CN: Así es, y si no eras de escuela te inscribías, no había ningún juicio de valor. Allí podía pintar la señora que pintaba pajaritos y un artista renombrado artista como Victor Delfín, eso era lo sorprendente era un evento en el cual la comunidad barranquina se sienta integrada, porque el arte es de todos.

RM: Era un arte inclusivo

CN: Si, y no solo eran artes plásticas ah?, sino también era integrar el teatro, la música, poesía.

RM: Donde se llevó a cabo el festival?

CN: En el parque central de Barranco. Y es a partir de ese lugar que surge este festival, no había todavía aparecido Sendero Luminoso, porque si se hubiera propuesto este festival dos años después habría sido imposible hacerlo, ni siquiera plantearlo.

RM: Y como así nace *E.P.S. HUAYCO*?

CN: *E.P.S. HUAYCO* aparece después de haber finalizado este festival contacta 79, nos dimos cuenta de que efectivamente habían esfuerzos grupales que valían la pena ser hechos, que como artistas individuales no íbamos a conseguir mover la cantidad de gente y energía que si se puede conseguir cuando un grupo de personas se reúnen para conseguir un objetivo y es a partir de ahí que decidimos formar trabajo de equipo de talleres no de colectivos, esa palabra ni existía.

RM: Así es, justamente hace años atrás las referencias a su colectivo artístico era como "grupo Huayco" o *E.P.S. Huayco*. El término colectivo es mucho más reciente. Y *Huayco* nace para tener una mayor visibilidad como artistas.

CN: Y también era la idea, debido a este festival, de que se podía hacer arte en la calle, no solo en la galería, pues vimos que la gente se paseaba, miraba las obras y dijimos: bueno, trabajando juntos podemos hacer algo y comenzamos a hacer una carpeta de grabado donde cada quien hizo lo que quiso no había ninguna temática y lo único que unificaba la carpeta era que todas las obras eran serigrafía.

Entrevista a Charo Noriega

Fecha: 6 de Mayo del 2016.

Interlocutores: Rosa María Vargas Romero (RM), Charo Noriega (CN).

Archivo: CN2016-05-06-A.

Transcripción

R.M.: qué diferencia hay entre esta serie que estás desarrollando ahora (Plumajes) y la anterior (Azul).

CH.N.: Lo que tienen en común es que también las he trabajado en el piso, primero “fondear” la tela con un color base en acrílico: azul Ptaló, un azul oscuro y esperé a que seque (que demora un montón por el tamaño de la tela) y una vez que estuvo seco, metí otra capa de azul que ya tenía blanco y plateado, pero son casi monotipias, pues lo que hice fue mezclar el acrílico en un pote grande con un poco de agua, chorrearlo sobre la tela, dándole el movimiento que Yo quería que tenga la mancha que iba salir de ahí y luego poner otra tela encima del mismo tamaño y luego levantarla..... es donde se

generan las texturas. Cuando decidí realizar una interpretación del arte plumario me di cuenta que era ridículo repetir algo que ya existe y que ya en sí es una obra de arte perfecta por lo tanto decidí arriesgar más y buscar que hay de Mí, detrás de los plumajes y empiezan a surgir paisajes abstractos.

R.M.: Pero la monotipia ya la estabas realizando en E.P.S. Huayco, si no me equivoco, verdad?....

Ch. N.: La monotipia Yo la aprendí en Bellas Artes. Es una técnica de grabado que Yo la descubrí haciendo Xilografía en la Escuela de Bellas Artes, pero al hacer serigrafía en el taller E.P.S. Huayco, la retomo.

R.M. : Recuerdo que en el año 2015, tu me cediste una obra para la exposición colectiva Contextos Paralelos, en la Sala de exposiciones del Club de Regatas “Lima”, llamada Latitud Oro...en ese caso si veo una transición entre esa obra serie (Azul) y esta otra, Latitud Oro (de la serie Huella dorada), es un intermedio, pues me parece que ya estabas empezando a experimentar aplicando la pintura con cierta dirección al aplicar la pintura

Ch. N.: lo que pasa es que durante muchos años he trabajado siempre con estos chorreados y he trabajado con óleo durante muchísimo tiempo, pero..... a mi me gusta la experimentación y me gusta la espátula, también, por eso volví a la espátula, pero ya las espátulas chicas, que las estoy usando para los formatos chiquitos y comienzo con espátulas grandes y para apuntalar algunos acentos de color, uso espátulas pequeñas, no necesito meterle a todo con tremendo espatulón (la artista muestra una espátula de gran tamaño). Pero en estos formatos grandes trabajar con esto (muestra una espátula pequeña) es muy pequeñito, entonces cuando un día fui que fui a hacer compras a una de estas grandes tiendas de materiales de construcción encontré esta espátula, la más grande que encontré, que es para masillar paredes y pensé que me podía servir a mí como espátula para trabajar superficies más grandes y de ahí me fabriqué otra con Trupán para poder trabajar y crear los mismos efectos en superficies más grandes y el jalado es totalmente distinto.

R.M.: Obviamente vas a crear nuevas texturas porque antes por ejemplo, tu jalado o arrastre era más fino, el que resulta de la lengüeta de la espátula de metal mientras que el de Trupan, tiene más bien un efecto es más plano, más geométrico, si se ve una diferencia, lo estoy notando entres los primeros lienzos de esta producción (La serie Plumajes del 2016) y los recientes que vienes haciendo.

CH.N.: Lo que pasa es que en algunos lienzos estoy usando óleo, que el óleo de por sí tiene más consistencia, y este da más la sensación de textura y en otros estoy usando acrílico

R.M. Es decir, que no solo es el material de la herramienta lo que hace la diferencia sino también el tipo de pintura que estás usando (óleo o acrílico)

CH.N.: Por supuesto, no es lo mismo trabajar en óleo porque es un material que demora mucho secar, me da mucho tiempo si deseo hacer transiciones de color, si es que quiero hacerlas porque cuando está húmedo me da esa facilidad, el acrílico seca muy rápido, para manchar es maravilloso porque seca rápido. Pero si quiero hacer transiciones de color y que demore más en secar si tengo que usar un retardante de secado y el color en óleo tu lo pones y realmente es muy fiel; al día siguiente va a ser el mismo color. El acrílico al secar se oscurece un poquito....

R.M. : Como que se "ensucia" el color....

CH.N.: El óleo mezclas varios colores y no se ensucia , en cambio al acrílico le mezclas tres o cuatro colores y si se "ensucia", son tratamientos distintos que se le deben dar a cada material.

Entrevista a Charo Noriega

Fecha: 25 de Noviembre del 2017

Interlocutores: Rosa María Vargas Romero (R.M.), Charo Noriega (C.N.).

Archivo: CN2017-24-03 (Entrevista escrita).

R.M.: Si bien en tus inicios, tu arte era figurativo y de temática social. ¿Cómo y en que momento se dio tu primer encuentro con la abstracción?

C.N.: En principio, Yo ya conocía las técnicas vanguardistas del arte europeo durante mis años iniciales de estudio en la Universidad Católica donde como recordarás, Adolfo Winternitz fue director y tanto las técnicas artísticas y su técnica del vitral eran de tendencia abstracta y luego, en la Escuela Nacional de Bellas Artes también aprendí las técnicas académicas convencionales y vanguardistas. En esa época (mas o menos entre 1976 cuando comencé a exponer y durante mi etapa en *E.P.S. Huayco*, no me interesaba hacer arte abstracto, pues la coyuntura política y social del Perú a fines de los setenta y en los ochentas nos llevó a mí y a mis colegas de *Huayco* a plantearnos un trabajo de apropiación artística dentro del contexto de la crítica social. Cuando viajo a París y decido radicar allí en 1986, es cuando comienzo a visitar diversos museos y entrar en contacto con el arte abstracto, que además era una tendencia artística habitual en los artistas extranjeros o franceses en ese tiempo pues en todos lados veías la abstracción, el collage, técnica con la cual me inicio ya la había aprendido cuando estudiaba en la Universidad Católica y en París pude volver a retomar la técnica y continuar .

R.M. : Al observar parte de tu obra, específicamente las series que realizaste en los años 2015 y 2016, tu técnica me remite al artista alemán Gerhard Richter. ¿Te inspiraste en Él al ejecutar aquellas series?.

C.N.: Ví personalmente la obra de Gerhard Richter entre las décadas de los ochenta y noventa, en la época que viví en París. La obra de Él está en diversos museos y galerías de París, ya sea en el Museo Pompidou, en el Museo de Arte Moderno de París y otros tantos más. Su trabajo me pareció muy interesante y es un referente para mí, por su manera de tratar la pintura en las series "Latitud Oro" y "Plumajes".